

**ANNALI  
DELLA  
FACOLTA'  
DI  
LINGUE  
E  
LETTERATURE  
STRANIERE  
DI  
CA' FOSCARI**



**mursia**

**VII, 1 1968**

## S O M M A R I O

---

E. BERNARDI, Friedrich Dürrenmatt: dal grottesco alla drammaturgia del caso . . . . .	pag. 1
B. CINTI, Influenza di M. Hernández nella lirica spagnola . . . . .	» 71
G. GIRAUDO, Il Congresso di Vienna in una recente interpretazione . . . . .	» 96
F. MUSARRA, L'imitazione umanistica nel rinascimento europeo . . . . .	» 108
L. OMACINI, <i>De l'Allemagne d'après la correspondance de Madame de Staël</i> . . . . .	» 140
A. TREVISAN, « Littérature, mon beau souci... » Note su Giraudoux critico letterario . . . . .	» 170

*RECENSIONI.* — A. AMORÓS, *Introducción a la novela contemporánea* (G. De Cesare). Pag. 184 - G. VICENTE, *Comédia de Rubena* (D. Ferro). Pag. 188 - M. PERNIOLA, *Il metaromanzo*; W. C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*; M. FORNI MIZZAU, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo* (A. Righetti). Pag. 190 - B. JONSON, *Masques* (A. R. Scrittori). Pag. 194 - M. HASTINGS, *Lee Harvey Oswald* (B. Volpe). Pag. 199.

*PUBBLICAZIONI RICEVUTE.* Pag. 204.

---

### COMITATO DI REDAZIONE

Eugenio Bernardi, Franco Meregalli, Franco Michelini Tocci, Sergio Perosa, Guido Saba.  
Franco Meregalli, direttore responsabile.  
Autorizzazione del Tribunale di Venezia, 25 ottobre 1963.

---

Dall'annata 1968 gli « Annali di Ca' Foscari » escono con periodicità semestrale.

---

© Copyright 1968 Università degli Studi di Venezia  
Amministrazione: via Tadino 29, Milano

## FRIEDRICH DÜRRENMATT: DAL GROTTESCO ALLA DRAMMATURGIA DEL CASO

« Sfiato dall'alto del nulla, si senti  
di nuovo sveglio e coraggioso »

Per un certo periodo, dal 1952 al 1962 diciamo, il teatro di Dürrenmatt godette di tale rilevanza da farlo ritenere, insieme con quello di Frisch, la continuazione ideale del teatro brechtiano, riveduto ed arricchito dalle contraddizioni del dopoguerra. Oggi che la stagione di quel teatro (di tutto un certo teatro grottesco-moralistico) sembra essere conclusa, anche la serietà di quell'impegno mostra i suoi limiti. Lo sforzo dell'autore — in una situazione paradossale, che lascia sempre meno spazio alla libertà personale nel momento in cui sembra favorirla al massimo — di fare del paradosso una virtù o una grazia, sfruttando un esercizio alla moralità insito nella tradizione del suo paese, si vanifica nel momento stesso che il vantaggio svizzero, come conseguenza della guerra,<sup>1)</sup> ha perduto il suo carattere esemplare, e d'altro canto, l'avvento in Germania di una letteratura edotta di tutte le escogitazioni del grottesco e di tutte le pratiche dell'avanguardia ha reso meno solitaria l'opera dei due autori di lingua tedesca che avevano raggiunto il successo nell'attesa di quell'avvento.

Nel momento in cui la pace stessa diventava costrizione alla pace, se ne offriva un'esperienza di un secolo e mezzo. Ma Dürrenmatt aveva pur coscienza della precarietà dell'alternativa: sempre più grottesco si fa, nel susseguirsi delle commedie, lo spettacolo dell'insania umana vista dalla prospettiva di un rifiuto delle « opere », l'incolumità sempre più discutibile e la fantasia — che alle prime esperienze dei paradossi di questo dopoguerra aveva il vantaggio di averli esperiti in anticipo — sempre meno felice. La coscienza della precarietà del messaggio caratterizza infatti la sua opera, è la chiave della sua « drammaturgia del caso » e se arriva a recuperare anche le opere meno riuscite, ha costituito, almeno all'inizio, l'ostacolo più forte all'aggiudicazione dell'autore ad una precisa corrente di teatro contemporaneo.<sup>2)</sup>

Il suo stesso *curriculum* indica un continuo tentativo di fuga: <sup>3)</sup> staccatosi verso il 1954 dalla pittura, studia filosofia, ma se ne stanca ben presto. Definisce i suoi primi racconti « un necessario tentativo per risolvere con se stessi una certa questione, o per dir meglio e a distanza di tempo, per combattere una battaglia che può avere un senso solo quando la si abbia perduta ». <sup>4)</sup> Dopo il primo dramma, già concreto indice del suo futuro stile, si dedica alla produzione di radiodrammi, con l'esplicita intenzione di « eclissarsi », salvo proporsi proprio per questo motivo di « fare e prepararvi l'essenziale ». Nel *Cieco* riconosce il pericolo del virtuosismo linguistico, in *Romolo* quello di imporre una ideologia, fosse pur quella dell'antideologia, definisce il *Matrimonio del signor Mississippi* un « vicolo cieco ». Si rifugia allora nel romanzo giallo per provare la sua problematica su un genere non problematico, ma anche questo tentativo di « fare della letteratura dove nessuno se l'aspetta », alla seconda prova gli sembra fallire e egli cerca rifugio nella favola. Ma poiché la favola finisce per contenere troppi spunti brechtiani, proprio a Brecht cerca allora di sfuggire, rielaborando la favola degli Abderiti, tornando alle prose surrealistico-grottesche dei primi tempi, portando all'assurdo gli accenni sociali dei suoi nuovi radiodrammi. Anche quando arriva al suo maggior successo con *La visita della vecchia signora* tenta, anche se con impaccio, di sfuggire ad ogni impegno di fronte ai suoi personaggi. Nel frattempo andava tracciando una propria drammaturgia che, sollecitata dal confronto con il modello brechtiano, tende a superarlo insieme con tutti gli altri proposti dall'avvicinarsi degli stili teatrali, in nome di una « drammaturgia di tutti i casi possibili, una drammaturgia dell'esperimento », giustificatrice di ogni avventura teatrale e necessaria conseguenza di un teatro che si presenta come problema a più soluzioni. Di qui l'interesse dichiarato per il singolo lavoro, l'affermazione che « solo ciò che è valido in sé, è valido anche per sé », di qui anche il gusto della sorpresa macabra, della risata sconcertante ed il timore della ripetizione.

Sentendosi minacciato, non sembra esserci per lui mezzo migliore di difendersi di quello di « tenersi alla superficie », di mostrare soltanto « la gallina e non l'uovo ». Così Brecht sembra essere sí il suo punto di riferimento in fatto di tecnica teatrale, ma diviene anche il suo spauracchio, apparendogli come il caso tipico di un autore rimasto legato ad una forma valida ai tempi del Terzo Reich, ma ormai definitivamente superata.

In questo tentativo di fuga vi è una tendenza costante ad umiliare il risultato, un pudore, più autentico di quanto non possa sembrare in un primo momento, verso la soluzione definitiva e verso la forma in cui essa si fissa. Dürrenmatt abbandona volentieri, spesso anzi con un certo sadismo i suoi personaggi al palcoscenico, accettando per il testo le correzioni proposte dalla regia. Solo in tempi più recenti si ha l'impressione che meno scrupoli lo trattengano dalla pubblicazione di lavori mediocri o addirittura scadenti (per

esempio i disegni satirici in *Heimat im Plakat*). Ma anche certa trascuratezza rilevata nelle sue commedie piú note, si ricollega al rifiuto di un concetto eroico, totale dell'arte (« Non vi è niente di piú pericoloso per l'artista della sopravvalutazione dell'arte. Essa è in grado di sopportare ogni disprezzo, ma fra le incensazioni della sua moderna assolutizzazione rischia di morire soffocata »),<sup>5)</sup> parallelo al rifiuto della facile psicologia e della speculazione autobiografica (« Io non ho una biografia »). La tesi dovrà variare con il variare del materiale, e il materiale vuol essere solo il palcoscenico e la fantasia: proprio dalla sperimentazione con le possibilità tecniche del teatro Dürrenmatt sembra ritrovare un nuovo senso etico del lavoro: « ...ponendosi di fronte al proprio tema come uno scultore di fronte alla materia da cui vuole ricavare una statua, lavorando e sviluppandosi attraverso di essa, e..., come facevano una volta i classici, non lasciarsi prendere subito dalla disperazione anche se non può certo negare l'assurdo che ovunque viene a galla... ».<sup>6)</sup> Di qui anche la sua fiducia che per l'arte — e quindi tanto piú per l'uomo — non vi saranno tempi « senza buone possibilità ».

Ma lo svizzero Dürrenmatt — come dice anche Hans Mayer — non è affatto cosí neutrale come talvolta vorrebbe far credere.<sup>7)</sup> Un'analisi che si proponga di verificare le varie fasi di quell'esperimentare, includendo la produzione di Dürrenmatt nel suo complesso: commedie, romanzi gialli, prose varie, radiodrammi, con l'intento di informare su testi non tradotti e di ridimensionare cosí l'interpretazione di singole forme della sua attività, finisce per rilevare al di dentro dell'« esperimento », dichiarato aperto agli interventi del « caso », delle costanti che rendono quell'apertura assai meno disponibile di quanto non possa sembrare all'autore stesso. Certo, quella costanza non ha impedito che vi fosse uno sviluppo non solo nel senso di una maggior abitudine alle esigenze del palcoscenico: la pesante ispirazione religiosa dei primi drammi si fa piú nascosta e piú prudente, incontrandosi con la parabola della società moderna. Dal 1956, dai tempi della *Visita della vecchia signora*, si avverte un piú accorto uso del tema della vittima, con riflesso retroattivo sulle figure delle commedie precedenti, sottoposte a rielaborazioni, secondo le nuove istanze ora chiarite anche negli scritti teorici. Questo sviluppo si presenta in definitiva però piú come un dosaggio diverso di un atteggiamento costante, fondamentalmente religioso, che come un superamento di esso a favore dell'accidentalità del tema.

Per questo dibattersi fra libertà e condizionamento, fra costanza di indicazioni e coscienza della loro precarietà, è fin troppo facile indicare — come già si è fatto per Max Frisch<sup>8)</sup> — una ragione storica precisa, capace di chiarire le ambiguità di fondo delle poetiche dei due svizzeri. Come Frisch (che, nato dieci anni prima, aveva già scritto due opere di scarso rilievo e che dopo vari studi, si laureò in architettura nel 1940) Dürrenmatt incomincia la sua carriera di scrittore verso il 1940. La situazione è complessa, ambigua: vi è

da un lato la consapevolezza di una superiorità morale, dall'altro l'angoscia per la precarietà dei confini difesi da troppo debole idealismo, la visione di un'Europa spinta verso la catastrofe e la consapevolezza dei vantaggi di quella catastrofe per la vita economica svizzera. Alla fine del conflitto il vantaggio della neutralità rivela insieme lo svantaggio dell'isolamento politico. Stretta ben presto fra due blocchi politici contrapposti, incapace di un'opera di mediazione simile a quella del 1919, la Svizzera poteva offrire solo l'occasione per una rivalse culturale, sostenuta oltre che dalla sua tradizione liberale, dalla presenza in Svizzera di un illustre gruppo di emigrati. Il teatro di Zurigo, ad esempio, era l'unico palcoscenico d'Europa su cui fosse concesso di vedere negli anni di guerra le opere degli autori proscritti: Brecht vi mise in scena, in prima assoluta, *Madre Coraggio* (1941), *L'anima buona di Sezuan* (1942), *La vita di Galileo* (1943); nel 1944 vi si rappresentò *The Skin of our Teeth* di Thornton Wilder, che doveva avere un grande influsso non solo su Dürrenmatt. Alla luce del futuro allargarsi dell'orizzonte politico internazionale quello spiraglio culturale offriva buone prospettive a chi sapesse intravedere nel « Gefühl der Irrelevanz » (Frisch) così profondamente sentito, un'anticipazione della crisi europea, e la staticità della situazione sembrava spingere necessariamente ad un'opposizione capace, fra due possibilità intese come parimenti inaccettabili, di distruggere ogni ideologia in favore di un umanesimo angosciato perché appreso dalla catastrofe ed altrettanto flebile perché veniva dagli indenni.<sup>9</sup> Sul palcoscenico i drammi diventavano quasi inevitabilmente « Lehrstücke » sul tema universale della vittima, non tanto disposti però alla « poesia delle rovine », anzi ben presto rivolti alla commedia grottesca, secondo quella regola che Hofmannsthal aveva appreso dopo la prima guerra mondiale (« Dopo le guerre perdute bisogna scrivere delle commedie ») e che O'Neill ripeteva dopo la seconda (« È tempo per commedie. Saranno commedie amare »).

Decisamente avverso al teatro psicologico, Dürrenmatt s'avvicinò dapprima al cabaret, che viveva anche negli anni di guerra della gloriosa tradizione del « Cabaret Voltaire ». Collaborò al « Cabaret Cornichon » con qualche sketch di satira politica (anche recentemente ha scritto per i cabarettisti Vollgeiler e Morath la cantata scenica *Le nozze di Elvezia con Mercurio*, 1963) senza troppo successo; carattere cabarettistico deve aver avuto anche la prima commedia abbozzata nel 1943 e rimasta senza titolo « perché ne avrebbe potuti avere troppi ». Per quanto è dato saperne, si trattava di un'accozzaglia di scene grottesche e demoniache, con ricordi kafkiani, esplosioni apocalittiche, rivolta delle macchine e invocazione della parola contro l'astrattezza della vita contemporanea.

*Le prede di Dio, le tentazioni della vittima ed il miracolo dell'inferme*

Molto dello spirito del cabaret permane nel primo dramma, per cui Dürrenmatt si ispira ad un fatto storico, all'episodio della conquista della città di Münster ad opera degli anabattisti tedeschi ed olandesi. Sembra che egli si fosse interessato dell'argomento preparando la sua tesi di laurea, ma non sembrano essere davvero prospettive di interpretazione storico-sociologica dell'avvenimento ad interessare l'autore che trova piuttosto in *Es steht geschrieben* (« Sta scritto », 1946)<sup>10</sup> la prima occasione per una parabola sulla stoltezza umana, più che mai visibile là dove essa si proietti contro uno sfondo trascendente con la pretesa di realizzare in questo mondo, fidando delle proprie forze, il regno della giustizia. Le vere rivoluzioni, conclude l'autore, sono quelle dell'anima, provata dalla disperazione, lontana soprattutto dallo spirito della vendetta che accompagna lo spirito della rivoluzione. Contro le follie dei falsi profeti, solo Knipperdollinck, il ricco che si fa povero riacquistando la disponibilità dell'anima alla grazia, sarà dunque un vero eroe, ma eroe che è tale solo perché si riconosce vittima totale di un Dio che si rivela, se non s'identifica addirittura, con quell'azione di suprema giustizia che è la morte. Se Max Frisch giustifica un suo tentativo drammatico sulla guerra scritto nello stesso anno con la sua situazione di svizzero indenne dalla guerra e quindi « libero da ogni tentazione di vendetta », <sup>11</sup> Dürrenmatt pur senza intervenire direttamente sul tema, mostrando anzi « le azioni degli uomini un po' distaccate dalla gravità della terra », consigliando la prudenza nel fare i dovuti paralleli, agita in un primo momento anche se con diverso fine lo stesso problema: la vittima e la sua vendetta.

Cogliendo il moto anabattista nel suo momento più paradossale, Dürrenmatt trova fin dall'inizio modo di palesare la sua diffidenza verso le rivoluzioni. Se Mississippi e Saint-Claude (nel *Matrimonio del signor Mississippi*) avranno letto rispettivamente la Bibbia ed *Il Capitale* nei bordelli delle grandi città, gli anabattisti già sono sporchi, ubriaconi, fanfaroni e ciarlatani. Lavorando assai liberamente su quel poco che si sa di Bockelson, Dürrenmatt ne fa un ubriacone ed uno smargiasso, un commediante assetato di potere; del personaggio di Bernhard Knipperdollinck invece, il solo ricco fra gli anabattisti, l'unico che ci rimetta veramente in quella rivoluzione, personaggio storicamente non meno fanatico ed ingordo di Bockelson, Dürrenmatt, per coerenza con la sua sfiducia nelle classi in rivolta, ne ha fatto un anabattista che non si crede tale, un uomo assillato dalla ricerca della verità, il quale non esita a chiedere consiglio al vescovo e ad implorarne la benedizione. Scosso dalle parole di costui, muove sulla via della sua passione, purificandosi da ogni senso di possesso, rinunciando ad ogni violenza e raggiungendo uno stato di totale povertà da cui nessuno lo può più togliere, nemmeno il sacrificio della figlia.

A questo livello trova « di ritorno » Bockelson, cui non una propria decisione, ma la fatalità ha tolto le ricchezze. È il momento in cui scoppia la danza sui tetti, il momento veramente scandaloso, perché far danzare i due davanti alla luna significava presentarli come uguali nella comune follia di aver tentato di far violenza al cielo. Knipperdollinck meritava una fine migliore. Operando un lieve spostamento di date, Bockelson muore prima di Knipperdollinck, di una morte silenziosa che per Dürrenmatt, sempre così disposto all'inno o almeno al necrologio, significa morte-dannazione, mentre Knipperdollinck muore la morte dei martiri, consolato ed approvato dal vescovo, aprendosi come un « anemone notturno » alla violenza di un molto probabile Dio. Se siamo sempre al di qua di una risposta dall'alto, tutto lascia sperare che l'invocazione dell'uomo « nudo » che ritrova sulla ruota di tortura la misura e il limite che Dio gli impone affinché si riconosca, abbia chi l'ascolti. Le sue parole finali (« La profondità della mia disperazione è solo un simbolo della Tua Giustizia / ed il mio corpo giace su questa ruota come una coppa / che tu ora riempi fino all'orlo della Tua grazia ») avranno una lunga eco nell'opera di Dürrenmatt. Ma poiché è un eroe dell'interiorità, opposto nella sua conversione alle speranze collettivistiche degli anabattisti, quella sua conversione non poteva essere esemplare. Si affaccia subito il problema dell'eroe che essendo assolutamente privato da un lato, solo vittima dall'altro, non può più apparire né essere chiamato tale. Occorreva dunque togliere rilievo a quella conversione, vederla da una prospettiva di immobilità sapiente. A ciò serve la figura del vescovo Franz von Waldeck, la figura più interessante di questo lavoro, che meglio di ogni successiva tradisce l'atteggiamento dell'autore di fronte al suo sperimentare. Pur svolgendo la sua funzione storica di nemico degli anabattisti, se ne distacca per la consapevolezza dell'inermità del suo agire. È lui a dichiarare l'angolo visivo da cui si debbono guardare le sorti di Münster: « So che sulla terra v'è molta miseria e molta disperazione e disordine senza fine, ma se noi su questo palcoscenico non gli diamo tanta importanza, non è per burlarci delle vostre e delle nostre disgrazie, ma perché vogliamo mostrare le azioni degli uomini un po' staccate dalla gravità della terra, nella luce di quelle regioni, in cui le linee si fanno più chiare e le forme si staccano con maggiore evidenza dallo sfondo ». <sup>12)</sup> Uscendo con maggior agilità e frequenza degli altri dalla sua parte, commentando ed ironizzando l'apparato scenico che lo circonda, il vescovo occupa insomma quella zona neutra dove non giunge più il desiderio di riscossa né l'equivoco della contrizione, ma dove non vi è né sviluppo di personaggio né azione teatrale. Cessa anche l'inno, domina l'ironia, ma pur avvicinandosi all'immagine del commentatore onnisciente, le sue risposte restano contraddittorie di fronte all'evento capitale, alla morte cioè, di cui può solo celebrare la vittoria sui giusti e sugli ingiusti. Queste sue difficoltà sono quelle dell'autore che s'identifica col personaggio, gravandolo di un fosco moralismo che si oppone all'i-

stinto farsesco e che si affanna a dar spiegazioni sul pandemonio che avviene in scena.

Proprio nell'aderenza di questa identificazione Dürrenmatt rivela la prospettiva in cui, nonostante le varie fasi del suo sperimentare, svilupperà la sua farsa. « Se vi vengono mostrate delle cose che vi possono sembrare forse crudeli o assurde, non spaventatevi troppo: credetemi, il mondo riesce a sopportare qualsiasi ferita e in generale non è tanto importante che l'uomo sia felice o no, poiché la felicità non gli è stata data e, se la possiede, è segno di una grande grazia. Necessario è che egli arranchi in qualche modo ». <sup>13)</sup> L'« arrancare » è l'estremo segno d'esistenza che, escluso ogni intervento della ragione, è in fondo l'esistenza della marionetta, mentre la realizzazione scenica di questo brancolamento non potrà essere che la farsa. In questa luce evidentemente non v'è posto per un'alternativa come quella fra Knipperdollinck e Bockelson, per l'autore insomma il problema non è se amare più l'aldiqua o l'aldilà, ma quale sia l'atteggiamento più opportuno per avviarsi alla morte, o meglio se sia proprio il caso di tentare un atteggiamento. Come tale esso è una difficoltà interna a questa drammaturgia, scettica e moralistica, insieme, che è volta a sopprimere l'eroe, l'« uomo coraggioso » che pur sorge « logicamente » dall'azione. Di qui la discordia dello stile, che oscilla fra farsa e tragedia, fra salmo e cabaret, fra sfilata di personaggi e parabola. Di qui anche le incoerenze dei personaggi, sempre fremebondi di monologhi, scherniti proprio nel momento in cui s'accingono ad un gesto autonomo, sicché possono recuperare solo la dimensione di una vittima ridotta — per evitare ogni sospetto di rivendicazione di martirio — al grottesco, al punto in cui, come è detto degli anabattisti, non si sa più se ridere o se piangere. È il momento della tragicommedia, che è parodia dell'espressionismo per quanto esso ha di messianico e di eroico, ma non gli si sa opporre nulla se non questa smania di negare l'accessorio e di liberare l'uomo essenziale compromettendolo poi a tutti i livelli. E poiché questo tipo di espressionismo protestante nasce da una continua memoria biblica, il suo mezzo sarà l'inno in cui vi è posto per tutte le possibilità del paradosso: ora la parola si integra nel suo primitivo significato, accolto nella sua terribile verità, ora è parodiata all'estremo, ora scandisce una sentenza, ora s'avvicina al balbettamento, fino alla scena della danza sotto la luna. <sup>14)</sup> Per tutto il dramma sembra valere il necrologio del vescovo per Matthisson: « La sua fine è stata ridicola, ma solo ciò che ci irrita e su cui noi ridiamo, rimane valido davanti a Dio ». <sup>15)</sup> Al suo primo esperimento teatrale la conclusione di Dürrenmatt è di assoluzione generale.

La tesi si fa più esplicita passando al radiodramma. *Der Doppelgänger* (Il sosia), <sup>16)</sup> a cui Dürrenmatt lavorò nel 1946 contemporaneamente al primo dramma, ci è noto nella sua redazione finale che risente di successivi rimaneg-

giamenti, sia per i continui ricordi di motivi singoli nel frattempo sviluppati, sia per l'abilità tecnica raggiunta.

L'avvio è chiaramente kafkiano, non solo nell'ispirazione (il « Motiv ») ma anche nell'azione, nei dialoghi, negli sfondi; naturalmente di un kafkismo di linee massicce, fortemente moralistico, compresso in un rito evidente fino alla banalità. La parabola dell'« uomo che ha subito un'ingiustizia » essendo stato incolpato e punito per un delitto che non ha commesso, si conclude con l'affermazione della colpevolezza di tutti. L'innocente è tale per caso, se fosse stato tentato avrebbe agito come l'assassino: tanto più che questi è il perfetto sosia dell'innocente. E poiché quest'ultimo si ostina a rifiutare la colpa commessa dal sosia, il sosia stesso lo metterà in una situazione tale da commettere l'assassinio. Finalmente convinto della propria colpevolezza, si avvierà a consegnarsi all'Alto Tribunale, proclamando: « Non vi è niente di più bello che consegnarsi a lui. Solo chi accetta la giustizia, troverà la sua giustizia e solo chi gli soccombe, troverà la sua grazia ». Sono frasi che potrebbero essere di Knipperdollinck sulla ruota di tortura.

La trovata del lavoro è nel motivo della tentazione che diviene un motivo coerente per smuovere la situazione del primo dramma. La tentazione è la migliore via per contestare l'eroe e far terminare la parabola con la consapevolezza della propria peccabilità. Il sosia stesso subisce la lezione: è la prima figura di calcolatore che finisce vittima dei propri calcoli.

Un lavoro stringato, abile, che lascia l'illusione che si vada formando durante l'esecuzione, in forza di un inevitabile confronto fra azione scenica e pubblico; un lavoro diretto chiaramente contro le fantasie lemuriche del radiodramma, per la sua pretesa di essere preso sul serio, non come un sogno, ma come la prima di quelle « storie irritanti » dell'autore, con un cadavere in scena nella luce dell'alba.

Il consolante monito di una certa letteratura postbellica che, essendo tutti colpevoli, tutti sono innocenti, è riproposto qui nel suo aspetto meno confortante, per cui chi crede di essere indenne è solo stato risparmiato, cioè graziato. Un esame di coscienza per gli indenni, ma sempre da un punto di vista più alto, « staccato un po' dalla gravità della terra », da un punto di vista diverso, non più quello umano, dal quale l'autore ha rinunciato da tempo, dice, a guardare il mondo.

*Der Blinde* (« Il cieco »),<sup>17)</sup> scritto fra il 1947 ed il 1948, è un esperimento in una situazione limite e porta il gioco del paradosso, già vistoso nel primo lavoro, alla sua estrema proliferazione, sotto cui soccombono anche le più abili trovate. Scritto nello stesso stile di *Es steht geschrieben* a singole frasi staccate che mirano a scandire a modo di sentenze anche gli innumerevoli monologhi, esso applica la peripezia della tentazione all'illusione di chi crede di essere eletto e risparmiato, pur trovandosi in mezzo alle rovine. L'idea si concreta

nella figura del cieco che s'illude di poter godere la grazia di essere rimasto illeso: invenzione tutta teatrale perché fin dall'inizio realizza quella disparità fra parola ed immagine, fra volere ed essere che è alla base della « Lächerlichkeit » a cui tende tutto il teatro di Dürrenmatt. Per una figura già così compromessa dal ridicolo è probabile dunque anche la salvezza: la sua sarà la conversione da una fede che s'illude di identificarsi con la felicità alla fede spoglia di illusioni, la quale, alla fine, toccato il fondo della disperazione, trionferà diventando consapevole della propria forza fino alla crudeltà. Profondamente vicina alla parabola di Giobbe, si prova a contestarla, ridicolizzando fin dall'inizio l'illusione di poter godere della grazia e proponendo la immagine di una fede che non avrà compensi. La parabola di Giobbe è distrutta come quella che il duca cieco crede di poter indicare al suo tentatore sull'arco (distrutto) del suo palazzo. Come Fritz Buri ha notato, Dürrenmatt risale ad una situazione di « urprotestantisches Bettlersein », <sup>18)</sup> di fede come mendicizia assoluta.

Dramma in cui tutte le figure sono perciò simboliche di conflitti interiori, pronte a sovrapporsi nelle intenzioni e nelle parole, e che potendosi la situazione solo ripetere con esiti analoghi, finiscono, come lo stesso scrittore si è accorto, in un ritmo affaticante e continuo come in nessun altro lavoro. Una volta impostata la situazione, ma soprattutto ravvisata la ragione della « follia » nella fede che è rassegnazione alla cecità (« Come potete vedere, se siete cieco? » « Abbandonandomi alla mia cecità ». « Che cosa significa abbandonarsi alla propria cecità? » « Significa credere »), tutta l'azione si svolge nel segno del paradosso. Dal momento che il duca cieco affida all'avventuriero-tentatore « la grazia che il cielo gli ha dato » (il paese che egli crede risparmiato dalla guerra dei Trent'Anni, ma anche la sua fede) a quello finale, dove l'avventuriero si congeda ammettendo la propria sconfitta, ogni parola del duca cieco è a doppio taglio, è follia ed è realtà: il miracolo verso cui tendono invano tanti drammi di Dürrenmatt qui accade, poiché la figlia Octavia è davvero cadavere quando viene portata davanti al padre. Dopo quel primo atto di fiducia verso lo sconosciuto il duca non esita a credere a tutto, alla perdita del regno, del figlio, della figlia, crede al negro che si fa passare per Wallenstein, alla prostituta che si dice una badessa, a Palamedes ed al suo nemico. La sua fede, la sua cecità gli impediscono di distinguere e sono la controparte di un'affermazione di Palamedes: « Dio è giusto... altrimenti il mondo non sarebbe un inferno ». Alla fine la fede del duca vincerà su tutti gli avversari; raggiunta la sua estrema umiliazione, il duca-mariionetta, che brancola sul palcoscenico come l'uomo deve brancolare nella vita, diventa un leone contro chi gli porta la disperazione sotto le specie della verità, ma soprattutto contro la violenza ed il potere, che pone a se stesso i suoi invalicabili limiti: « Perché chi potrebbe oltrepassare il confine che il

potere stesso si pone e chi potrebbe soggiogare l'uomo che ha intrapreso la via della povertà? ».

Giunto ad intravedere l'idea del potere come male, Dürrenmatt abbandona le figure dei folli di Dio, l'Alto Tribunale, i simboli troppo evidenti: il tentatore che già qui ha funzioni di regista, diverrà l'autore stesso che ama mettere alla prova le sue creature, buttandole sadicamente, come dirà Übelohe, nei contrasti dell'azione scenica. L'unico consiglio che il vecchio duca può dare alle vittime della violenza è religioso: « ... la cecità... è terra buona. Seminaci un po' di fede. Vi troverai allora quello che cerchi: speranza e conforto » e prelude all'esaltazione del piccolo e del dimesso, del gesto oscuro come unica risposta all'assalto del maligno.

### *Trionfo e sconfitta di Romolo, giudice e vittima*

*Romulus der Grosse* (« Romolo il grande », 1948)<sup>19)</sup> ha fin dall'inizio la calma interiore delle figure provate dalla fede, ma liberata dalla schermaglia religiosa. Se il primo lavoro nasce da una meditazione storica ed uno sfondo storico vi è anche nella situazione del duca cieco, Romolo è figura storica ben più precisa, meno disponibile ad essere assunta come le precedenti a « melodia eterna », e d'altra parte meno demitizzabile perché già demitizzata. Se essa non offriva la complessa aneddotica propria di temi storici più noti, offriva l'occasione di cogliere l'incontro di due mondi, l'uno esausto nei suoi delitti, l'altro turbato dai sogni di un avvenire inevitabilmente criminoso, osservandolo in una personalità storicamente già sprovvista del gesto eroico, già vittima insomma degli avvenimenti. Anche senza un'indicazione precisa come nel primo lavoro, qui i paralleli si possono fare senza timore di imprudenze.

Romolo sconfessa ogni posa eroica con il coraggio di una lucida comprensione della realtà. Rifugiatosi nella sua residenza in Campania, mentre si susseguono sempre più allarmanti le notizie sulla discesa dei barbari, egli non dà segni di resistenza. Non si cura delle vicende dell'Impero, si propone di « non disturbare il corso della storia » e s'interessa soprattutto dell'attività delle sue galline, cui ha imposto i nomi degli imperatori che l'hanno preceduto. Un realista, si direbbe, che non intende opporsi per motivi ideali a forze inoppugnabili, attento piuttosto a sfruttare lo sfruttabile in un momento di liquidazione generale. Di dove gli venga questo atteggiamento non si dice, la sua « conversione » è avvenuta prima che egli appaia sul palcoscenico, è esperienza assolutamente personale, non molto diversa da quella del vescovo Franz von Waldeck che Romolo ricorda anche per il tono di certe battute (« Non so se Dio sia dalla nostra parte, le notizie al riguardo sono troppo vaghe ») e per l'assenza della tentazione all'inno e all'esclamazione. Ma qui non è più la fede a vincere, è la storia sempre uguale a se stessa che sopraffà l'individuo: « Noi

periamo... Noi siamo dei provinciali sopraffatti da un mondo che non riusciamo a capire... ». Dal paradosso chiuso nella propria absurdità si passa alla parodia demistificatrice che non rifugge dalle trovate di dubbio gusto e che caratterizza questa commedia per scene intere (il tentato assassinio di Romolo agli idi di marzo) e nel suo complesso come parodia di una tragedia. La parodia è la ragione stessa dell'esistenza di Romolo: «La tua sola abilità è quella di sopprimere con una battuta di spirito ogni pensiero che miri a toglierti di mezzo », gli dice la moglie. La parodia è anche l'unico atto di coraggio a cui Romolo può incitare la figlia: «Allora impara a vincere la paura. A guardare le cose senza paura, a far senza paura ciò che è giusto fare. Ho passato la vita ad esercitarmi in quest'arte... Esercitati ora anche tu... ». Così l'assurdo si rivela metodo, la codardia eroismo; come il duca cieco nasconde sotto la sua apparente debolezza la zampa del leone, così Romolo s'impone al nemico per la sua remissività al destino. Così alla fine del primo atto quella che sembrava una commedia «fra Theo Linggen e Shaw » accenna ad altri esiti, e Romolo che era entrato in scena come un personaggio bonario, ne esce con passo maestoso. Tanta saggezza non dovrebbe subire più mutamenti ed accettare con la stessa remissività di Knipperdollinck e del duca cieco il susseguirsi di sempre più tragici messaggi. Il primo atto è infatti il più riuscito e compiuto in sé, come avviene spesso delle commedie di Dürrenmatt, sempre tentato di rivelare il significato del suo gioco. A romperlo interviene la coscienza che l'ha provocato, poiché essa non può esimersi dal rendere giustizia alla realtà. Romolo è ben lontano dalla ossessione dell'impossibile libertà del *Caligola* di Camus (1944), la cui condotta apparentemente assurda è frutto, come quella di Romolo, di una implacabile lucidità: Romolo agisce invece per una altrettanto terribile idea di giustizia per tutti contro la storia, in nome dell'uomo.

Nel secondo atto infatti compare in scena Ämilian giunto a rivedere Rea, sua fidanzata, ed a colmare di disprezzo gli ozi del padre della patria. Allora si rivela che Romolo ha agito pensando soprattutto alla vittima, ed è lui l'unico a riconoscere nei tratti sfigurati il volto di colui che prima era « un uomo di alta cultura », trasformato dalla prigionia in una belva assetata di vendetta. In lui Romolo riconosce l'unico valido argomento contro la sua premeditata rinuncia a qualsiasi difesa, verso lui solo si sente in debito di un rendiconto. Davanti a questa patetica figura di Heimkehrer che è ancora troppo disposto a sacrificare tutto per la patria, Romolo svela tutto e risponde a tutti, perché tutti sono vittime. Egli ha sposato Julia per potersi mettere a capo di un Impero che meritava di perire, ma attendeva soltanto il suo giustiziere che poteva essere soltanto il suo (ultimo) imperatore: « Non sono stato io a tradire il mio Impero, Roma ha tradito se stessa. Conosceva la verità ed ha preferito la violenza, conosceva l'umanità ed ha preferito la tirannia... Le maledizioni delle sue vittime si sono compiute. L'albero inutile sarà tagliato. L'ascia è già al suo tronco. Arrivano i Germani. Abbiamo sparso sangue altrui, dobbiamo pagare

con il nostro... Abbiamo ancora il diritto di essere altro che delle vittime?... Voi credevate di trovare un inerme, ma io vi salto addosso con le zampe della verità e vi afferro con i denti della giustizia... ».

Nella prima redazione della commedia, Romolo sbigottiva i Germani per la sua calma ed Odoacre gli si sottometteva nominandolo imperatore dei Germani. Dopo aver gustato brevemente per l'ultima volta l'illusione del potere, dava le dimissioni, nominava Odoacre re d'Italia e accettava la pensione. L'eroe della passività disponeva del proprio destino.

La redazione del 1957 è una critica a questa figura: il fatto che l'autore vi abbia insistito dieci anni dopo fa supporre che egli vi abbia visto un elemento importante di raccordo con lo sviluppo della sua tematica. La critica a Romolo si rivolge soprattutto alla sua pretesa di calcolatore, i cui calcoli sulla storia colpiscono tutti nel segno. Era un atto di fede nella vittoria della ragione e della giustizia sulla storia ed insieme un atto di flagrante infedeltà ad una drammaturgia che nel frattempo s'era proposta di lasciarsi guidare esclusivamente dal caso. A chiarire ancor meglio il lato terribile di questo « giudice del mondo travestito da pazzo » gli si fa prevedere e calcolare anche la propria morte, una speculazione che l'autore non perdona mai ai suoi personaggi: « Io mi sacrifico, sacrificando Roma ». Il vizio di recitare la parte del destino da cui vengono gran parte dei crimini che Romolo vuol giudicare, si ripresenta sotto la sua stessa maschera di clown burlatore.

Nella nuova redazione i calcoli vanno in fumo, perché se Romolo teme il passato di Roma, si scopre che Odoacre teme il futuro della Germania in mano di Teodorico. Il progetto di Romolo di diventare insieme giudice supremo e massima vittima di Roma non ha più senso, ma altrettanto assurdo sarebbe accettare la proposta di Odoacre di governare il mondo, ora che il suo disegno è così miserevolmente fallito. Non rimane che la rassegnazione: « Io volevo far la parte del destino e tu volevi evitare il tuo, ora è nostro destino essere dei politici falliti... Ci siamo lasciati guidare da due fantasmi, poiché non abbiamo alcun potere su ciò che è stato e su ciò che sarà. Il nostro potere è limitato al presente, a cui non abbiamo pensato e davanti a cui ora siamo falliti... La realtà ha corretto le nostre idee... Sopportiamo questo amaro destino... Cerca di mettere un senso nell'assurdo... in questi pochi anni che ti rimangono, cerca di amministrare il mondo fedelmente... Saranno anni che la storia dimenticherà, perché non saranno anni eroici... ma saranno fra gli anni più felici di questa caotica terra... Recitiamo per l'ultima volta la commedia. Fingiamo che il conto torni, fingiamo che lo spirito sia vincitore sulla materia ».

Così Romolo « convertito », può avere anche un momento di contemplazione, quando vede finire fra le sue mani, come una meravigliosa bolla di sapone, l'Impero.

Come annota l'autore stesso, la commedia sembra facile, in verità è assai difficile per la sua pretesa di agire contemporaneamente su due piani, quello

del divertimento e quello della morale, sui quali agisce appunto Romolo, accettando passivamente il bizzarro corso della storia, arrogandosene d'altro canto la parte principale. È stato osservato che per Romolo ed Odoacre la grazia non c'è, non c'è quell'ultimo atteggiamento di esistenziale riconoscersi nello scacco in cui s'invera la preda di Dio. Certo, sarebbe stato ben difficile fare di Romolo e di Odoacre due figure in qualche modo cristiane, ed esse erano d'altra parte troppo precise per approdare al mito del mendicante Akki. L'esperimento sulla possibilità di un saggio antieroe non a caso si svolge su figure che rimangono estranee ad un assorbimento religioso. Ma la conclusione, cioè il pensionamento dell'imperatore, ha l'aspetto di ripiego, per l'impossibilità di inserire sulla vicenda storica quel momento totale, né il consiglio di Romolo ad Odoacre basta ad assicurare che gli errori passati non si ripetano. Qui è dunque la vera difficoltà della commedia, il nodo che Dürrenmatt non risolve: troppo pessimista per credere all'opera dell'uomo ed insieme troppo lucido per non intendere che il suo è pur sempre un gioco dell'intelligenza, che la neutralità è un equivoco ed il consiglio alla vita semplice, al culto del limitato, il seme di saggezza coltivato amorevolmente nel caos, richiede nuovamente l'uso di quella intelligenza i cui esiti egli ironizza.

Ma la commedia non è assurda, è grottesca, si concreta nel dialogo, si sviluppa entro le unità di tempo e di azione, si distanzia dal caos per dimostrarlo: nasconde dietro l'apparente impaccio della lezione finale subita dai personaggi, una convinzione che di commedia in commedia andrà precisandosi. Il vero motivo dell'assurdità dell'umano agire non è né la storia né la tecnica, quanto piuttosto la convinzione della essenziale impotenza umana. Cosicché non solo l'humor di Romolo, ma anche la protesta di Amilian alla fine si rivela come una vana mossa della marionetta comunque vinta, e le raccomandazioni dell'autore nella nota, di rappresentare con umanità le due figure, è certo da intendere come un tentativo di ovviare ad una situazione in cui la commedia «portata alle sue estreme conseguenze» inevitabilmente ricade.

### *L'orrore pedagogico e lo zelo poliziesco*

Fra *Romolo il grande* ed *Il matrimonio del signor Mississippi* Dürrenmatt scrisse due romanzi gialli che contestavano la vittoria di un preteso giudice ed il trionfo finale della verità e della giustizia. Essi risentono nelle immagini e nello stile di alcuni racconti scritti prima dell'esordio teatrale, fra il 1943 ed il 1946, raccolti in seguito secondo un ordine non cronologico e con l'aggiunta di un racconto posteriore di argomento affine, in un volumetto dal titolo: *Die Stadt* («La città»).<sup>20)</sup>

Sono racconti affaticati e di scarsa unità stilistica, impregnati di kaffismo

di maniera. Hanno in comune l'incontro dei personaggi con il nulla, cui sono dati nomi diversi, ma che è fondamentale la prova, da cui si torna o salvi o dannati per aver osato tanto. Se in *Weihnachten* (« Natale », 1943) il Gesù Bambino trovato sotto la volta plumbea del cielo invernale è solo una bambola di marzapane, Dio appare nel *Folterknecht* (« Il carnefice », 1943) come il carnefice del mondo, con cui è assurdo voler stringere un patto per gioco. Demoniaco è il cane che segue il predicatore (*Der Hund*, « Il cane », 1951), ma è inseparabile dall'immagine del convertito: quando costui cercherà di scacciarlo, non sopportandolo più, il cane lo sbranerà.<sup>21</sup> Altrettanto demoniaco è Rotmantel (*Das Bild des Sisyphos*, « Il quadro di Sisifo », 1945), il pittore fallito che, arricchitosi falsificando un quadro, intende distruggere quel falso per dimostrare che dal nulla si può veramente creare qualcosa: come tutti i calcolatori di Dürrenmatt egli è condannato per la sua stessa abilità ad autodistruggersi. Abilissimo calcolatore è anche il direttore del teatro (*Der Theaterdirektor*, 1945) che servendosi della scena, finisce per soggiogare la volontà del pubblico al punto da fargli applaudire anche il delitto. In *Die Falle* (« La trappola », 1946) il protagonista cerca di dare un senso alla sua vita giocando con la propria morte, « vano tentativo di affrontare il nulla con la bandiera sventolante della morte » e naturalmente il suo calcolo non riesce. Come nel sogno (che costituisce la parte più interessante del racconto), alla fine dovrà ripetere la domanda: « Dov'è la grazia? Dov'è la grazia? », incapace di raggiungerla accettando una morte umile e senza gesti. Anche il protagonista-narratore di *Die Stadt* (1947, riveduto nel 1952) cerca di penetrare nella marmorea città « al di là del fiume », ma quando unito ad altri ribelli, muoverà contro di essa, troverà a difenderla la grottesca figura di un folle, il quale non è che la tragica caricatura della loro rivolta. La prova qui sembra avere dunque esito positivo: « Costruita perché noi incontrassimo noi stessi nel massimo del terrore, mi insegnò a vedere il mio confine, mostrandomi la sua grandezza. Compresi la mia impotenza attraverso la sua potenza e la sua perfezione attraverso la mia sconfitta », ma il protagonista esprimerà la vera angoscia soltanto quando, entrato nell'amministrazione della città con funzioni di carceriere, s'accorgerà che forse non è vestito diversamente dagli altri, che forse è lui il vero prigioniero. Sono i momenti in cui l'imitazione kafkiana (qui soprattutto della novella *La tana*) risulta evidentissima. Nel più recente di questi racconti *Der Tunnel* (1952) l'incubo della galleria che non sembra più terminare ha una spiegazione più precisa: alla domanda del capotreno: « Che cosa dobbiamo fare? », lo studente, inebriato dalla corsa verso l'inevitabile, risponde: « Nulla. Dio ci ha lasciato cadere e così noi precipitiamo verso di lui ». È il racconto in cui Dürrenmatt raggiunge la forma del grottesco che più gli è congeniale, in cui il ricordo religioso, pateticamente invocato, risulta tanto più paradossale muovendosi in una situazione quotidiana (paesaggio svizzero, autocaricatura) gonfiata fino al paradosso, su un piano

dunque dove il paradosso della parola ed il grottesco della figura si influenzano a vicenda. Nell'ultimo racconto del volumetto *Pilatus* (1946) la situazione dell'uomo di fronte al trascendente è quella di Pilato di fronte a Cristo. Pilato non pone la sua famosa domanda sulla verità, intuisce che l'incontro è grazia e condanna nello stesso tempo, non definibile nel rapporto tiranno-vittima da lui elevato a legge di ogni rapporto umano. Invece del carnefice è venuta la vittima, in cui Pilato non sa riconoscere se stesso, sicché non gli rimane che compiere le sue ormai assurde funzioni di giudice e di boia. Nella folgorazione iniziale che lo ha contagiato converge gran parte della tematica dell'orrore pedagogico di questi racconti.

Il congedo di Dürrenmatt da queste prose (« Queste prose non sono da considerare come un tentativo di raccontare delle storie purchessia, ma come un tentativo di risolvere con se stessi una certa questione, o per dir meglio e a distanza di tempo, di combattere una battaglia che può aver senso solo perdendola »)<sup>22)</sup> non è solo un modo un po' troppo evidente per non addossarsi la responsabilità di una produzione in gran parte immatura. Esso è nello spirito dei suoi personaggi « migliori », di quelli che accettano la sconfitta con la soddisfazione di chi si è accertato di un pericolo ed ha toccato un limite che già prevedeva. Nella selva surrealistico-kafkiana Dürrenmatt si avventura infatti con le spalle al coperto, prevedendo gli incontri che vi farà. Egli manda avanti i suoi personaggi, li muove come pedine attendendone le reazioni, senza forse il sogghigno delle sue mosse successive, anzi con il patetico sforzo di renderli terrificanti. Ciò che però soprattutto gli interessa, è la reazione, come dicevo, all'incontro con lo spazio che si apre al di là della nostra esperienza, se prevalga cioè la paura o il coraggio che è abbandono ad una giustizia irrapportabile ad un suo riflesso umano e, come tale, grazia. Nell'ultimo racconto pare che l'autore abbia depresso l'« uovo della chiarificazione » che in seguito si guarderà bene dal deporre nei drammi; è chiaro ad ogni modo che in questa luce scarso rilievo assume il paesaggio svizzero, e i capitalisti che vi appaiono sono della specie eterna dell'« uomo ricco provato dalla morte ».

Mentre stava scrivendo una nuova commedia e si occupava di critica teatrale per la « Weltwoche » di Zurigo (un lavoro che lascerà nel 1953), Dürrenmatt pubblicò a puntate sullo « Schweizer Beobachter » due romanzi gialli. Egli ha giustificato con impellenti motivi economici queste pubblicazioni, in altra occasione ne ha parlato come di una delle poche possibilità rimaste allo scrittore di oggi per fare della letteratura in un mondo di « alfabeti » e di predominio scientifico, recuperandola là dove nessuno la prevede.<sup>23)</sup> L'interesse per il romanzo giallo è già intuibile nei primi racconti, a ciò si aggiunge ora l'incontro di una fantasia ancora caotica con una struttura compatta che sopravvive ad ogni attacco. Questa infatti si salva: il cerchio si chiude, il colpevole è comunque punito, il lettore tranquillizzato, magari per intervento di

personaggi mitici. L'imprevisto però non è tanto l'assassino, quanto il giudice o meglio l'uno in funzione dell'altro, salvo che l'uno, il delinquente, presume di affermare in quel calcolo la propria libertà, l'altro, l'uomo della legge, la necessità di una morale primitiva, inestinguibile e crudele. Una morale soprattutto troppo proterva per non sembrare di volersi sostituire alla giustizia suprema, per evitare di gozzovigliare trionfante di fronte alla vittima, sicché come tutti i giustizieri troppo protervi (ma redimibili) del teatro di Dürrenmatt (e come non salvare un commissario che si batte contro un delinquente?) sarà redimibile solo facendosi vittima della razionalità delusa, già intaccata dalla consapevolezza delle brevità dei propri giorni e sconfitta dalle domande di un nichilista per le quali non ha risposta.

Passaggio coerente, dunque, solo che la forma romanzo, oltre a far spazio ad una psicologia che procede sulla scena con gli urti connessi alla paradossalità dei personaggi, qui, allargandosi alla descrizione di uno sviluppo meno brusco ed includendo immagini di natura insospettate, talora felici, plana su un mondo quotidiano, sulla topografia della Svizzera; la « secolarizzazione » del profeta folle nel funzionario folle s'incontra con un ordine pur sempre da difendere e con fatti (i delitti nazisti, per esempio) di fronte ai quali il giudice non può fallire.

La trama di *Der Richter und sein Henker* (« Il giudice ed il suo boia »)<sup>24</sup> è tutta nelle mani di Bärlach fin dall'inizio, quando per scoprire l'assassino del tenente di polizia Ulrich Schmied egli decide di servirsi dell'assassino stesso, dell'ambizioso Tschanz che ha ucciso per motivi di carriera. Questa sarà naturalmente la rivelazione finale, appena intuibile qua e là nei lunghi sguardi indagatori di Bärlach sul suo aiutante. Il vero male di Bärlach si rivela all'incontro con Gastmann, suo vero antagonista, in quanto assertore della « libertà del nulla », privo di ogni barlume di coscienza, avventuriero al di là del bene e del male. Li unisce una scommessa folle, contratta in gioventù, in cui Gastmann aveva sostenuto la possibilità di approfittare del caso per nascondere anche il più evidente delitto, Bärlach l'inevitabile scoperta di ogni delitto a causa appunto dell'imprevedibilità degli avvenimenti. Tutta la vicenda diviene così un pretesto di Bärlach per annientare l'avversario, per cui con quell'obiettivo dirige le fila della vicenda, scagliando assassino contro assassino, assumendo la parte di un onnisciente giudice che manovra le vicende umane. Alla fine sembra aver vinto la scommessa, perché il caso di un poliziotto ambizioso è servito a procurare al giudice un boia efficientissimo, Gastmann è ucciso, i suoi delitti rivelati, e quel banchetto finale di fronte alla vittima, se Bärlach non avesse un male mortale in corpo, sarebbe il trionfo della giustizia. Ma il banchetto è una farsa, una ulteriore manifestazione della debolezza umana sempre tentata dall'illusione di sostituirsi a Dio, né a Bärlach sfugge che il suo trionfo è della stessa specie di quello di Gastmann, un calcolo sulla realtà che va punito, che anzi, tutto il senso della sua giustizia è crollato al momento

della morte dell'avversario. Sotto la pelle dura del bernese che disdegna i nuovi metodi della polizia scientifica per affidarsi soltanto al suo fiuto di intenditore del male, si nasconde la disperazione: « Che cos'è l'uomo? Che cos'è l'uomo? ». E il romanzetto, condotto con abilità, tende soltanto a rispondere a questa domanda, distruggendo anche l'ultima sicurezza della giustizia umana e lasciando al commissario la consapevolezza che lo redime. Manca l'inno, che la forma non consente, ma il secondo giallo sarà popolato di personaggi espressionistici.

*Der Verdacht* (« Il sospetto »)<sup>25)</sup> continua il romanzo precedente, perché narra un'altra impresa di Bärlach nell'anno che ancora gli resta da vivere e perché il delinquente è della stessa specie. Questi è un criminale nazista, che Bärlach sospetta nascondersi nel direttore di una clinica di lusso e al quale il commissario si affida, per avere le prove sicure di quell'identità. Benché il gioco sia scoperto fin dall'inizio, Dürrenmatt si sforza di ripetervi il modulo di *Der Richter und sein Henker* e di dare al sospetto di Bärlach il carattere sacrilego della scommessa: « ...un sospetto era una cosa spaventosa, era il demonio che lo suggeriva... niente è più spaventoso di quest'istante... » presentandolo ancora una volta come folle gioco della impotente razionalità. Emmenberger-Nehle diventa perciò una figura mitica del male che attrae Bärlach come una sacrilega risposta alla sua disperata domanda sull'essenza dell'uomo, come una ancor possibile e concreta raffigurazione del male in un mondo in cui bene e male sono inevitabilmente compromessi fra loro. Lo scontro, partito da implicazioni storiche precise, si svolge a queste altezze ed è solo l'incontro con questo volto eterno del male che fa recuperare a Bärlach il suo primitivo vitale coraggio: « Sfiato dall'alito del nulla, si sentì di nuovo sveglio e coraggioso », una dichiarazione che introduce egregiamente a tutta l'opera dürrenmattiana, tentata continuamente dal fascino dell'abisso, ma da esso gloriosamente, vitalisticamente respinta. È il momento della tentazione; esso determina la temerarietà di Bärlach ad affrontare il male da uomo a uomo, ma anche l'angolo visivo da cui viene giudicato il nazismo in cui è caduta « date certe condizioni » la Germania, in cui non è caduta — ed è una grazia — la Svizzera: « ...perché dobbiamo anche implorare: non indurci in tentazione! ». Emmenberger e compagni, se pure esistono, sono piccoli difetti in una società fondamentalmente sana, come Bärlach spiega ad un grottesco giornalista di Berna. Il nazismo, visto in questa prospettiva, perde i suoi contorni, ma dato che non se ne possono dimenticare le vittime, esse debbono avere di conseguenza lo stesso carattere grottesco-mitico in cui è avvolto quel fenomeno. Così al gigante buono Gulliver, ebreo errante, si unisce alla fine il nano mostruoso, vittima della malvagità della natura, a sottolineare ancor di più l'immagine della vittima eterna. Non minor vittima è Bärlach stesso, nella cui sfida al male già nel primo romanzo vi è un desiderio fosco di dissolvimen-

to, e che qui s'impone al carnefice soltanto con il silenzio. Alla fine è Gulliver a dire la morale: « Oggi non si può piú combattere il male da soli, come un tempo, quando i cavalieri scendevano da soli in campo contro i draghi. Sono passati i tempi in cui bastava essere astuti per smascherare i criminali... Non possiamo da soli salvare il mondo, sarebbe un'impresa senza speranza, come quella di Sisifo: la salvezza non dipende da noi, e nemmeno dai potenti o da un popolo o dal demonio, che pure è il piú potente, la salvezza dipende dalla mano di Dio che solo decide... Per questo non dobbiamo cercare di salvare il mondo, dobbiamo cercare di sopravvivere, è questa l'unica avventura che ci sia consentita in questa tarda ora del mondo ». Da un lato vi è la consapevolezza delle implicazioni politiche del male nel mondo moderno, d'altra parte alla luce di un *deus absconditus* che tiene le fila dell'apparente disordine, il messaggio dell'avventura personale del « bestehen » che è in fondo un vitalistico « trotzdem » colto al di là di ogni speranza di giustizia: al cavaliere cristiano non rimarrà che prendere le vesti del Don Chisciotte, che è anche la veste dello scrittore nel mondo di « alfabeti ».

### *Il Donchisciotte fra i rivoluzionari e gli insegnamenti di un boia*

L'avventura del « bestehen » predicata da Gulliver, nel *Matrimonio del signor Mississippi* (1950-51)<sup>26)</sup> l'autore l'affida al conte Bodo von Übelohe-Zabernsee, ridicolo idealista e santo fallito, privo di pretese di giudice, facendo coincidere in lui quell'avventura con l'avventura dell'amore, « questa sublime impresa, compiere la quale o in cui perire, è la piú grande gloria dell'umanità ». Dürrenmatt che non ha mai scritto una scena d'amore se non ironizzandola fino al grottesco, anche qui si guarda bene dal ricorrere alla scappatoia dell'amore simbolo dell'irrazionale davanti al quale si arresta il nichilismo o meglio, se lo fa, è ben cosciente della concessione<sup>27)</sup> e la donna a cui si rivolge l'ultima speranza di questo ultimo Don Chisciotte è esplicita allegoria del mondo, gioia dell'attimo indistruttibile ed irredemibile, Anastasia, sempre risorgente da tutte le disfatte. È lei l'oggetto di quell'esperimento che fin dall'inizio si propone la commedia, in cui parodiando il dramma d'amore di fine secolo, si fa la parodia del salotto borghese, riempito di mobili negli stili piú diversi, in mezzo ai quali troneggia l'indistruttibile tavolino da caffè stile Biedermeier, « il vero protagonista della commedia », veicolo di tutti i venefici e spettatore delle piú impavide confessioni. L'autore insiste sull'esperimento usando anche per la commedia tutti gli stili teatrali a disposizione, costruendo una scena concreta e polivalente insieme, con fondale che da un lato mostra un paesaggio nordico con alberi di melo e cattedrale gotica, dall'altra cipressi, un golfo, un tempio in rovina, facendo entrare ed uscire i personaggi dalle finestre e perfino dall'orologio a pendolo, piazzando un cadavere in scena fin dall'ini-

zio, oscillando fra vaudeville e situazioni sartriane, usando flash-back e cartelli che scendono dal soffitto a commentare l'azione, fino alla completa distruzione della stanza: tutto questo a conferma del caos in cui ama e tradisce Anastasia-Frau Welt. Conoscendo i drammi precedenti già si prevede a che tenda l'esperimento in cui ben poco è affidato al caso;<sup>28)</sup> a farne fede basterebbe la lunga didascalia che anticipa, ironizzandola, l'inevitabile rovina di una stanza così ridicola e di così ridicoli personaggi. Dürrenmatt come al solito non si perde nella confusione degli stili e dei personaggi, sente anzi spesso il bisogno di farli uscire dalla loro parte, portarli sul proscenio e, avvezzi anche a tutte le astuzie del teatro epico, farli parlare di sé e dell'autore medesimo, il quale riafferma così le redini di un'azione che vorrebbe far credere di aver abbandonato alla meccanica dello spettacolo. Qui poi la spiegazione è affidata al personaggio con cui esplicitamente l'autore si identifica e da cui egli si lascia definire: «...questo collezionista di favole crudeli e di commedie senza frutto... questo protestante dalla penna difficile e dalle fantasie sperdute», confermando così con l'eco di *Es steht geschrieben* la costanza della problematica nel variare tematico.

Già il primo personaggio che appare in scena ci informa che qui si tratta di tre uomini « che con metodi diversi, si erano messi in testa, niente di meno, chi di cambiare il mondo e chi di salvarlo » e Übelohe ripete, se ancora non fosse chiaro, l'interrogativo fondamentale della commedia: « che cosa accade nel cozzo di alcune determinate idee, agli uomini che prendono sul serio queste idee e cercano di concretarle con audacia ed energia, con follia temeraria e con un'insaziabile avidità di perfezione » e « se lo spirito sia capace di trasformare un mondo che non fa che esistere, che non possiede idee, se cioè il mondo come materia sia ancora migliorabile », ma soprattutto « se veramente la grazia di Dio è infinita in questa creazione finita, la nostra unica speranza ». A questo punto non rimarrà all'autore che il sadico gusto di spezzare i suoi personaggi « per assaggiarne il nocciolo », ripercorrendo a livello di una psicologia dei mostri la nota via che va dal giudice al boia fino alla vittima.

La trama, sgombrata dalle molte trovate tecniche, è meno impervia di quanto appaia in un primo momento. La via è quella delle grandi confessioni ed il tono è quello dei romanzi gialli. Il procuratore di Stato Florestano Mississippi, vedovo da pochi giorni, fa visita ad Anastasia, vedova da pochi giorni pure lei, e nell'incontro, fra urla, svenimenti e tazzine di caffè, si scopre che lei ha avvelenato il marito che la tradiva, lui ha avvelenato la moglie perché lo tradiva appunto con il marito di Anastasia. Ma se lei ha ucciso per sola gelosia, lui ha ucciso la propria moglie per punirla secondo la dura legge mosaica, di cui, di fronte alla corruzione moderna, si è fatto assertore, e per cui ora (non potendo giustiziare Anastasia perché colpevole anche lui di una stessa maniera privata di praticare la giustizia) propone alla donna

assassina di sposarlo. Attraverso l'inferno di una convivenza fra vittima e il suo boia, si ripromette di redimerla. Anastasia non ha alternative ed accetta. Il matrimonio sembra riuscito, perché dopo cinque anni lei consola abitualmente i criminali che il marito con insuperabile abilità riesce quotidianamente a mandare a morte. Ma il governo, di cui Mississippi ha finora contribuito ad assicurare la solidità seminando morte e terrore fra gli avversari politici, decide di licenziare lo zelante funzionario che offre troppi motivi di protesta all'opposizione. Forte del suo ideale, Mississippi si rifiuta, ma non ha il tempo di assurgere a martire della sua idea che già il suo vecchio compagno, ora chiamato Saint-Claude, riapparso per proporgli di entrare al servizio dell'Unione Sovietica di cui egli è emissario, gli ricorda la loro comune origine nella miseria e nel vizio delle periferie. Qui infatti concepirono l'idea di cambiare il mondo, scommettendo, uno in nome della legge mosaica, l'altro della rivoluzione proletaria, uno sulla Bibbia l'altro sul *Capitale*, sudici testi scoperti nelle cantine e divorati alla scarsa luce delle lanterne. Mississippi non s'arrende nemmeno alle minacce di ricatto, né l'altro si lascia distogliere dalla propria furia di rivoluzione. Ai due folli non resta che dividersi, non senza qualche nostalgia per l'impossibile unione. È a questo punto che, denunciate le opposte follie ed il loro paradossale eroismo, compare in scena, come uno scherzo, ridicola ed anacronistica apparizione, il conte Bodo von Übelohe-Zabernsee che, come si è detto, rivela il senso di tanta confusione ed è quanto l'autore sa opporre alla follia degli altri due. Consapevole però della banalità dell'alternativa proposta, non cessa di ridicolizzarne l'attesa fino a portarlo al grado zero, al puro gesto della vittima, «l'unica posizione a cui l'uomo sempre ritorna». Übelohe attende invano infatti il miracolo della verità, ossia che Anastasia riveli al marito che era stata amante di Übelohe prima di uccidere il consorte e che quindi è degna di patire la stessa sorte di Madeleine, l'adultera moglie di Mississippi. Anastasia, fedele all'attimo, promette all'uno, mente all'altro ed il miracolo non avviene. A Übelohe, non rimane che proclamare il suo amore nonostante tutto e riconoscere la sua situazione:

...Cosí son gettato su di una terra che non si può piú salvare,  
inchiodato alla croce della mia ridicolaggine,  
pendo a quest'asse,  
che mi deride,  
elevato senza scudo verso il volto di Dio,  
un ultimo cristiano.

Fuori intanto la rivoluzione è domata, torna la tranquillità, Saint-Claude è ucciso, mentre Mississippi, non pago che Anastasia continui a negargli di essere stata di Übelohe, per maggior sicurezza l'avvelena e finisce lui stesso avvelenato. Alla fine i cadaveri si rialzano e dicono la morale: Anastasia procla-

mandosi immortale, Saint-Claude e Mississippi promettendo eterni ritorni sotto altre vesti (« Sempre torniamo, come sempre siamo tornati, in sempre nuove forme, avidi di sempre piú lontani paradisi, scacciati continuamente da voi, nutrendoci della vostra indifferenza, assetati della vostra fratellanza, passiamo quali turbini sulle vostre città, giriamo ansanti le ali possenti spingendo il mulino che vi schiaccerà »). Contro questo mulino si lancia Übelohe:

Un'eterna commedia  
Affinché la gloria di Lui risplenda  
Nutrita dalla nostra impotenza.

Cosí egli ritorna vittima che, come nei drammi precedenti, ha parole di assoluzione per tutti. Non meno tragica è la fine dei due idealisti Mississippi e Saint-Claude, ridotti a burattini che da due poli opposti simboleggiano la stoltezza umana come essa, secondo Dürrenmatt, si rivela sempre nella ideologia. Trionfante è solo Anastasia, l'unico personaggio che non esce, non può uscire dalla sua parte e non si distanzia dalle proprie azioni per spiegarle perché non vi è bisogno di spiegazione. È naturale che alla fine essa finisca fra le braccia del ministro diventato presidente, il quale a sua volta ha saputo approfittare di tutte le rivoluzioni per confermare l'autorità invocata dal senso dell'ordine. I due, completandosi a vicenda nello sfruttamento del presente, sarebbero la controparte del fanatismo dei giudici del mondo, ma Dürrenmatt è ben lontano dallo scorgere un valore nella tranquillità a tutti i costi e preferirà dare l'ultima parola al donchisciottesco Übelohe. Giunto a questo vicolo cieco, Dürrenmatt tornerà perciò alla figura della vittima che sa essere, deve essere anche giudice.

A ben guardare però un miracolo c'è stato, anche se non quello dell'amore. Übelohe che è l'unico disposto ad accettare Anastasia per quello che essa è, senza alcun desiderio di possesso, è anche l'unico a cui essa rivela la causa della sua menzogna, ossia la paura. La rivelazione vale anche per Saint-Claude e Mississippi, le cui opposte missioni sono nate anzitutto come fuga dalla miseria, vale anche per la stanza borghese, simbolo di sicurezza precaria che si sfascia sotto le scosse dell'azione; non vale per Übelohe che è l'unico ad odiare quella stanza e quei mobili entro cui egli urla espressionisticamente la verità (« Bisogna urlare la verità! »).

Qualora però venisse a mancare, o non fosse possibile inserire in un trama ripresa da altri tempi questo personaggio anacronistico e grottesco che si assuma l'impresa disperata dell'amore, l'imprevisto sorgerà dall'altra parte, come un prodotto incalcolato e mostruoso di una realtà offesa dal calcolo. È ciò che avviene nel *Prozess um des Esels Schatten* (« Il processo per l'ombra dell'asino », 1951)<sup>29</sup> rielaborazione di un tema di Wieland, che meno si pre-

stava all'inserimento della ormai nota figura della vittima. Di questo radiodramma ha detto esaurientemente Cesare Cases<sup>30)</sup> indicando la coerenza con cui Dürrenmatt partendo dal piú assoluto scetticismo verso le ideologie in quanto tali, opera sui personaggi offertigli da Wieland riducendoli ad una costellazione ideologica e concludendo inevitabilmente nell'allegoria. Rimandiamo dunque a quell'attentissimo saggio per il lavoro nel suo complesso e per i rapporti con il modello, e ci limitiamo a considerare la figura di Tifi il pirata, figura nuova introdotta da Dürrenmatt come l'anello che non si chiude nella catena che collega le pretese dell'asinaio sull'ombra del suo asino e le alte sfere ecclesiastiche e politiche di cui l'asinaio, sobillato da voraci avvocati, cerca di assicurarsi la protezione. Questa figurazione dell'irrazionale che scompiglia con gesto impetuoso una rete di intralazzi, sembra l'opposto di Romolo che stravinca (nella prima redazione della commedia) proprio per il suo buon senso. Dürrenmatt, come è scettico verso ogni ideologia, tanto avvicina nel loro risultato finale i due opposti personaggi. Li unisce la loro impreveduta apparizione, il loro recupero di una natura che benché diversa per il pollicoltore che per il pirata, è però in armonia con loro, ma soprattutto la loro funzione di giudici. Dürrenmatt, che consigliava prudenza davanti a Romolo, troppo facilmente simpatico, qui non si limita a sorridere come l'autore settecentesco del tragico destino di Abdera, ma intende punire la città, e poiché il giudice Filippide assiste inerme al corso degli eventi, lo sostituisce con il boia. Questi solo apparentemente (e solo per liberarsi dalle smanie di una donna innamorata) accetta di portare avanti l'azione, ma una volta stretto il patto (fuoco e morte in cambio di denaro) che gli è stato proposto dalle due parti avversarie, non ha limiti nel ricatto; come il carnefice delle prime prose scopre a patto compiuto il suo orribile volto, ed oltre la cifra pattuita, strappa ad uno il patrimonio, all'altro il figlio. Sotto la bonarietà della favola insomma il punto centrale è anche qui l'incontro con l'irrazionale, che per la pretesa dell'uomo di razionalizzare, possedere e disporre dell'evento della morte propria o altrui, non può che fallire. Tifi diviene così una valvola di sicurezza che si apre quando la vita piú sembra minacciata dal dogmatismo, una forza in cui la natura mostruosamente vitale si fa giustizia da sé. La canzone di Tifi è la *Ballata dei pirati* di Brecht,<sup>31)</sup> tratta da quella « Hauspostille » in cui il poeta esprimeva il caos morale e sociale del primo dopoguerra opponendogli queste « cronache da sfogliare nelle epoche delle rozze forze della natura », immagini di audacia sfrenata e libera dalla corruzione. Dürrenmatt l'ha messa in bocca ad un personaggio, sottolineandola moralisticamente e dandole per sfondo una natura trionfante. Ma mentre la ballata brechtiana prevedeva una « applicazione » ironicamente consigliata nella « Guida all'uso » premessa al *Libro d'ore*, rimandando ad un disgusto verso una realtà che richiedeva una modificazione pressante anche se non ancora concretamente intravista, in Dürrenmatt, benché piú approfondita moralisticamente, finisce per identificarsi

con se stessa, dando una voce — attraverso un altro prestito letterario — al nulla.

Un'immagine simile conclude come un'improbabile visione di vendetta il radiodramma piú scadente di Dürrenmatt *Stranitzky und der Nationalheld* (« Stranitzky e l'eroe nazionale », 1952),<sup>32)</sup> in cui ritornano anche modi poetici tipicamente brechtiani. Stranitzky è pure lui un Don Chisciotte, ma ben piú macabro di Übelohe perché è un mutilato di guerra trascinato a chiedere l'elemosina dall'invalido Anton, ex palombaro. Lo spettacolo ha l'investitura dell'allegoria su uno schema assai sfruttato, per cui Stranitzky è l'intelligenza ed Anton la forza, l'uno filosofeggia sulla possibilità di modificare il mondo, l'altro si fa guidare dal buon senso ed è beato se sogna le sue antiche imprese in fondo al mare. Dopo aver così allegorizzato la figura del reduce che Wolfgang Borchert aveva espressionisticamente ripreso in *Draussen vor der Tür* (« Fuori davanti alla porta ») nel 1947, l'autore può liberamente inferire contro di essa, collocandola fra altre immagini di morte e di miseria, ormai sature di letteratura: i quartieri di periferia, i miserabili, le fabbriche, gli avventurieri, piccoli e grandi incidenti della città e della storia, non meno parodiati delle cliniche di lusso, dell'ipocrisia della stampa e della beneficenza statale. La corsa dei due invalidi verso il sogno non può essere che grottesca: « Il cieco, stracciato e gigantesco, correva verso il parco spingendo davanti a sé il mutilato che strillava per l'entusiasmo, una immagine l'uno e l'altro di uno sforzo vano e patetico, di raggiungere il paradiso sulla terra... ». Nella parodia dell'eroismo, in cui accomuna l'invalido e l'eroe nazionale, Dürrenmatt sconfessa ogni illusione espressionistica di fraternità raggiunta nel dolore, salvo che alla fine, come si è detto, dovrà evocare nuovamente un'immagine espressionistica per recuperare una scelta che durante il radiodramma sembra non fare.

Anche il protagonista di *Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen* (« Colloquio notturno con un uomo disprezzato », 1952)<sup>33)</sup> si comporta dapprima come un Don Chisciotte, ma poi riconosce la stoltezza di quel tentativo ed « impara a morire ». È l'insegnamento che da questo « corso per contemporanei » (come dice il sottotitolo) trae uno scrittore invisibile al regime tirannico in cui vive. Attaccato dal Primo ministro, abbandonato dagli amici, solo nella sua casa di periferia, non gli resta che aspettare l'arrivo dell'assassino che lo deve uccidere, con la speranza di incontrarsi finalmente con un uomo che « pensa come pensano i suoi veri assassini », davanti al quale egli intende esaltare la propria vita spesa per la giustizia. Ma il carnefice che il potere anonimo gli manda non è l'avversario sperato, davanti al quale far valere le proprie idee abbia ancora un senso, ma il boia di Stato che uccide su commissione. Il tempo del confronto è finito, l'urlo non ha piú senso, la paura è troppo forte perché qualcuno s'affacci alla finestra se lo scrittore grida. Esauritasi così la figura dello scrittore in un soggetto per il « corso », è il boia a diventarne il maestro. Se un tempo egli era capace di vedere un senso nelle sue azioni, oggi

la morte anonima, dettata da un ordine invisibile ed incomprensibile. La ruota del potere di cui egli è « il terribile eterno asse » ha acquistato così vaste proporzioni da impedire ogni rapporto con un concetto di giustizia in qualche modo ancora definibile. Solo dal diverso atteggiamento delle vittime il boia recupera un riflesso della giustizia scomparsa: fra i tanti che uccide infatti è ormai colpito solo da chi ha « l'arte di morire », sa morire cioè umilmente, adeguatamente ad un'esecuzione che avviene ormai senza pubblico e senza processi, in una oscura stanza di periferia, chirurgicamente, senza un grido. In questo atteggiamento (che era anche quello di Bärlach) la vittima condanna il potere che la colpisce, proprio rinunciando ad ogni gesto di orgoglio e di paura e recuperando la tragicommedia della sua fine ad un chiaro significato religioso: « ...nei corpi martoriati, in questo debole materiale... è riposta la coscienza di come deve essere il mondo e la consapevolezza di come esso è, il ricordo del motivo per cui Dio creò l'uomo e la fede che questo mondo deve andare in frantumi affinché venga il Suo regno... ». A questo punto il « Lehrstück » può dare anche consigli pratici: « ... giunti a questo punto, si deve essere di nuovo umili, perché non si tratta di una cosa ovvia, ma del perdono delle nostre colpe e della pace della nostra anima. Il resto non spetta a noi, non è più nelle nostre mani ». « Verità semplice, banalità », commenta lo scrittore, ma alla fine apprenderà la lezione e si sottoporrà alla morte anonima e chirurgica. Alla fine di questo esame di coscienza, Dürrenmatt è riuscito, con il solito procedimento a portare all'assurdo una situazione, a far rispuntare su un mondo « logico perché primitivo », per nascita naturale, il senso di una giustizia su cui solo apparentemente sperimenta.

### *La torre di Babele ed il campicello di Augia*

L'autore stesso ammette di essere finito con *Il matrimonio del signor Mississippi* in un vicolo cieco; la ripresa del motivo della torre di Babele non è perciò casuale, anche se non si va oltre la spiegazione del perché si giunse all'idea di costruirla ed il progetto di far seguire un'altra commedia non fu attuato. Sembra anzi che l'autore voglia andare alle origini di una follia che trova nella torre di Babele il suo segno più evidente, e che dopo averle individuate, abbandoni la terra del mito per applicarne il motivo (« tutti sono contro la costruzione della torre eppure la torre viene costruita ») ad una occasione più prossima, ossia alla tentazione del denaro della « vecchia signora », abbandonando la cupa atmosfera dei primi lavori non solo per un dialogo più brillante e per trovate più divertenti, ma per indicazioni più precise del demoniaco avversario. « È difficile dar forma ai sogni », confessa l'autore in nota, e proprio *Ein Engel kommt nach Babylon* (« Un angelo scende a Babilonia », 1953)<sup>34)</sup> risente più delle altre commedie delle successive elaborazioni.

Il miracolo che qui avviene è quello che non può più avvenire nel caotico salotto di Anastasia: nella periferia di Babilonia appare un angelo, incaricato di portare al più povero fra gli uomini una fanciulla di estrema bellezza di nome Kurrubi. Ma il cielo da cui l'angelo proviene è un cielo lontano, « luogo non tanto dell'infinito... quanto dell'incomprensibile », ma perciò stesso è anche il luogo « più importante », lo sfondo sempre presente della commedia, un immenso cielo sospeso su tutto al cui centro risplende « minacciosamente vicina » la nebulosa di Andromeda. Contro questo cielo si erge la città sudicia e splendida, con palazzi e catapecchie, tragicomico spettacolo della impotenza umana, tanto più che il sovrano Nabuccodonosor smania per la perfezione. In questo paesaggio eterno altrettanto eterno è però anche Akki, il povero indistruttibile, valvola di sicurezza di una civiltà che tende ad autodistruggersi, trasformabile per la propria disponibilità in re e carnefice, giudice e poeta. Travestendosi da mendicante per meglio convincere Akki a lasciare il suo mestiere ed entrare al servizio dello Stato, Nabuccodonosor procura un certo imbarazzo all'angelo il quale, anziché trovarsi davanti ad un povero solo, ne incontra due. Dovendo decidere quale dei due sia il più povero per potergli affidare Kurrubi, assiste alla gara con cui Akki dimostra la sua abilità nel farsi dare l'elemosina dai cittadini dei più vari strati sociali. È questo il momento migliore del primo atto, in cui Akki si avvicina ad una figura brechtiana. Poiché è lui a vincere, la fanciulla del cielo sarà dell'altro, ma Nabuccodonosor ne vede solo una burla del cielo e la riconsegna ad Akki, l'unico che meriti la grazia appunto perché non la richiede. Poiché Nabuccodonosor promette vendetta, tutto è chiaro fin dal primo atto. Nei seguenti infatti Kurrubi continua ad invocare il primo mendicante a cui fu donata, Nabuccodonosor a respingerla perché non accetta di diventare davvero mendicante, sicché alla fine Akki ne rimarrà il definitivo depositario. Scacciato da Babilonia, fugge verso nuove terre inneggiando alla vita (« Ed io amo una terra che ancor sempre esiste, una terra di mendicanti, unica nella fortuna ed unica nel pericolo, variopinta e selvaggia, meravigliosa di possibilità, una terra che io torno di continuo a domare, pazzo della sua bellezza, innamorato della sua immagine, minacciato dalla violenza ma non vinto. Babilonia, cieca e pallida, crolla con la sua torre di pietra e di acciaio, sveltante inarrestabilmente in alto, verso la rovina; e davanti a noi, dietro la tempesta attraverso la quale ci affrettiamo, perseguitati dai cavalieri, bersagliati da frecce, pestando la sabbia, incollandoci ai declivi, col viso riarso, si stende lontano un nuovo paese, emergente dal crepuscolo, vaporando nell'argento della luce, pieno di nuova persecuzione, pieno di nuove promesse e di nuovi canti »). All'entusiasmo di Akki risponde l'estasi dell'angelo che nulla comprendendo degli uomini, non riesce a vedere che bellezza e grazia (« Ciò che è creato, è buono e ciò che è buono è felice... Tutto quello che ho trovato su questo pianeta era grazia e nient'altro: un incredibile miracolo fra le sublimi plaghe deserte degli astri... quanto più po-

vero è un uomo, tanto piú potente irrompe da lui la perfezione che è nella natura... ».

Per questa commedia Dürrenmatt si rifà piú evidentemente del solito ai suoi autori prediletti, a Raimund e Nestroy; la morale della favola però si perde nella astrattezza della figura di Akki che mutua dai personaggi brechtiani solo l'aspetto superficiale, ma è ben lontana dall'originalità dello stesso Romolo.

Nel radiodramma *Das Unternehmen der Wega* (« L'impresa spaziale Wega », 1954),<sup>35</sup> i deportati ed i criminali isolati dai rispettivi blocchi politici sul pianeta Venere, ridotto ad una colonia penale, hanno come Akki la forza della loro miseria che è autentica libertà. Perciò essi rifiutano le proposte dei ministri giunti con l'astronave Vega su Venere, per cercare di convincerli ad appoggiare il loro governo nel caso sempre piú probabile di un conflitto fra i due blocchi, promettendo loro il ritorno in terra. Ma qui non vi è piú posto per un'esaltazione della terra come per Akki, poiché la libertà dei venusiani è conquistata nella miseria ed è volontaria rinuncia: « La terra è troppo bella, troppo ricca. Le sue possibilità sono troppo grandi. Essa conduce alla disuguaglianza. Sulla terra la povertà è una vergogna... », mentre nell'insicurezza totale del pianeta è necessario vivere secondo l'ideale per cui « l'uomo è qualcosa di prezioso e la sua vita una grazia ». Il radiodramma che si presenta come una serie di registrazioni effettuate sulla nave spaziale, presenta un mondo utopico con una soluzione utopica, dove la libertà è povertà e soprattutto, ancora una volta, capacità di affrontare la morte.

Nel radiodramma *Herkules und der Stall des Augias* (« Ercole e la stalla di Augia », 1954)<sup>36</sup> anche gli elei, come i babilonesi, si dimostrano incapaci di intendere il momento di grazia, « la possibilità che viene un'unica volta e poi sparisce », che potrebbe dare un volto nuovo al loro paese. Certo che questa possibilità è grottesca perché l'eroe che dovrebbe ripulire l'Elide sommersa dal concime è sí Ercole in persona, ma un Ercole che assomiglia ad un divo del fumetto, un antieroe che si sobbarca le celebri fatiche perché affonda nei debiti e le pubblicazioni romanzate delle sue avventure non gli rendono a sufficienza. Dejanira però è una nuova Kurrubi, segno di superiore civiltà da cui la forza brutta di Ercole si sente attratta, sicché i due integrandosi a vicenda portano la civiltà alla Grecia. Dopo il trionfale benvenuto nella terra di Augia, il progetto di deviare il corso dell'Alfeo e del Peneo viene rimandato di giorno in giorno per i piú meschini timori e pregiudizi; alla fine Ercole umiliato fino ad esibirsi in un circo, lascia con Dejanira l'Elide. Dürrenmatt va però al di là della parodia del mito e spiega le cause della mancata impresa. Fin dall'inizio infatti non può non riuscire sospetto il radicalismo degli elei che pur dichiarandosi pronti a ripulire la città, non sono affatto disposti ad abbandonare per questo i loro affari ed affidano l'incarico ad uno straniero. Fileo, figlio di Augia, innamoratosi di Dejanira, intuisce ben presto che se anche il

paese fosse finalmente ripulito, tornerebbe ben presto come prima, essendo la sporcizia il simbolo della loro ignoranza. Fra le contese per l'impossibile, è Augia che qui si trasforma in vecchio saggio, limitandosi al possibile e coltivando pazientemente un orticello: « Sono un uomo politico, figlio mio, e la politica non fa miracoli. Essa è debole come gli uomini stessi, un'immagine della loro fragilità. Essa non produce il bene, se noi non lo facciamo. Io ho fatto la mia parte. Ho trasformato concime in terreno coltivabile. Sono tempi difficili questi in cui si può fare così poco per il mondo, ma questo poco dobbiamo farlo... », convertendo così un'immagine del *Cieco* in un'altra, in cui riecheggiano sempre significati religiosi (« La grazia che il nostro mondo s'illumini non puoi ottenerla con la forza, ma puoi creare dentro di te le condizioni per cui la grazia — se giunge — trovi in te uno specchio puro per la sua luce... Abbi il coraggio di vivere ora e qui, in questo informe caotico paese: questa è l'impresa eroica che io ti impongo, la fatica di Ercole che scarico su di te »). La parodia del mito che è sempre sconfessione della grande politica finisce con l'indicazione del piccolo spazio della coscienza come presupposto di ogni gesto.

### *L'ultimo coraggioso*

A proposito del *Besuch der alten Dame* (« La visita della vecchia signora », 1955)<sup>37)</sup> si è forse insistito troppo sulla figura della miliardaria, trascurando Ill che costituisce l'altro polo della « tragica commedia » e s'apparenta alle varie figure « coraggiose » opposte dall'autore alla mortale minaccia del male. Alfredo Ill insomma è della stessa tempra del duca cieco, di Romolo, di Übelohe, di Bonstetten, di Akki e di Augia: di fronte alla minaccia del male reagisce da solo, recuperando se stesso. Ciò che differenzia Ill dagli altri « coraggiosi » — e costituisce l'aspetto più valido del lavoro — è che quel processo di superamento della paura che è pur sempre una sorta di redenzione, avviene in una dimensione più circoscritta, con allusioni geografiche che rendono anche meno vaste le pretese di questa storia, la quale, secondo la nota seguente alla commedia, dovrebbe svolgersi in una piccola cittadina qualsiasi della Mitteleuropa, uscendo dunque sia dall'ambiguo fondale del *Matrimonio del signor Mississippi*, sia da quello rassicurante del mito e della fantascienza. Soltanto a Gullen insomma la commedia poteva diventare tragica e viceversa, tanto più che iscrivendosi in un quadro sociale più determinato, l'immagine della giustizia, nel cui nome i coraggiosi ritrovano la loro libertà interiore, scende a più concrete figurazioni. Ill infatti non ha il cuore puro di Don Chisciotte, è colpevole del tradimento di Claire. Se l'introduzione dell'uomo coraggioso in un confine concreto costituisce il vantaggio della commedia, la colpa di Ill con relativa nostalgia - vendetta dell'amante tradita, fuga della

sedotta ed inevitabile carriera di prostituta di lusso - costituisce, per piú scene, la parte piú debole del lavoro, nonostante le varie invenzioni teatrali (i personaggi che mimano gli alberi nelle scene sentimentali nel bosco) introdotte per limitarne il peso ironizzandolo. La relazione fra i due aspetti diviene comunque grottesca dal momento che quella vera colpa si giudica alla luce di una giustizia che chiede una vendetta assoluta, simile a quella che Mississippi si proponeva di introdurre, e che è impersonata perciò da una figura su cui influí forse il ricordo di *La folle de Chaillot* di Giraudoux, priva però di amabilità e ridotta ad un inventario di protesi che la difendono ormai da qualsiasi sentimentalismo. La sua figura e l'eco della sua sfida alla dichiarata onestà della cittadina in miseria è sproporzionata alla colpa di Ill, è una sua assurda deformazione, tanto piú che le conseguenze di quella proposta tacitamente accettata, si estendono ad una comunità che appare la meno qualificata a praticare la giustizia, in quanto non resiste a quella tentazione del denaro a cui non aveva saputo resistere l'amore di Ill. Ora, se Dürrenmatt nella nota si sforza di tirare al di qua dell'allegoria la vecchia Zachanassian, non si può discoscendere che quell'assoluta crudeltà del suo agire le proviene dal suo smisurato potere di simbolo capitalistico, non meno protervo della follia di Nabuccodonosor (tradito, pure lui, anche se da un amore meno mitteleuropeo), diventato comunque sinonimo di male. Quella sproporzione però genera la paura, che sullo sfondo del trionfante conformismo è un recupero essenziale e come tale ha possibilità di risonanze metafisiche. Quell'immagine imprevista e grottesca — e si può presentare solo grottesca, superata, creduta definitivamente sommersa dai principi della convivenza sociale e dalla indecifrabilità dei valori — è pur sempre *la* giustizia, che richiede una reazione quale nessun calcolo psicologico («Dobbiamo procedere con intelligenza, con la giusta psicologia») avrebbe potuto prevedere. Si avverte così il ritorno di un motivo che vi era già nel *Colloquio notturno con un uomo disprezzato*, anche se Ill è ben altrimenti colpevole. Quella sproporzione è proprio la dimensione migliore per un recupero, al di là della paura, di una personale, privata ma appunto perciò tanto piú vera immagine della giustizia, nella consapevolezza della colpa ma anche della redenzione. Questa infatti si svolge nel segno di quella stessa «umiltà» che nel radiodramma era la qualità essenziale dell'arte di saper morire e che Ill apprende qui fra il secondo ed il terzo atto.

Ill abbandona infatti ogni tentativo di protesta («Non combatto piú»), accetta la colpa («È colpa mia, dopotutto»), ma si rifiuta di provvedere alla propria punizione suicidandosi come gli propone il borgomastro («Mi sono rinchiuso, ho vinto la mia paura. Da solo. È stato duro, ma ce l'ho fatta. Non si può tornare indietro. Voi dovete essere i miei giudici. Io mi sottometto al vostro verdetto, qualunque esso sia. Per me è la giustizia; che cosa sarà per voi, non lo so»). Rinuncia all'inno delle vittime precedenti, ha solo un momento di rivelazione quando nell'ultima gita in macchina scopre «come per

la prima volta » la natura e soprattutto pronuncia in un modo che non può essere ripetuto per esigenze tecniche — una delle più efficaci trovate — il nome di Dio, che i güllési avevano fin da principio escluso dalle loro speranze (« ... è la nostra ultima speranza. Dopo Dio... Ma lui non paga »). Se quindi la fine, anche se con maggior prudenza, non è dissimile da quella delle molte vittime degli altri drammi, la sua è ben più tragicomica perché non ha echi né in senso verticale (Ill rifiuta il conforto del parroco) né in senso orizzontale (perché qui è il segno, anzi provoca il trionfo della corruzione mascherata dal benessere). « La sua morte è al tempo stesso significativa ed assurda. Avrebbe un significato nel mondo mitico di una antica polis, ma invece l'azione si svolge a Gùllen, ai giorni nostri », osserva l'autore in una nota alla commedia. La corruzione del denaro rovescia ogni idealismo nel momento che se ne serve come arma di avanzamento, chi le si oppone diventa grottesco Donchisciotte, al punto che lo stesso autore afferma di non essere ben sicuro che egli stesso non si comporterebbe come i güllési: « La tentazione è troppo grande, la povertà è troppo dura ». L'assenza di eco e di significato offre largo spazio alla parodia, la quale però anche dove ha un riferimento letterario preciso (Sofocle, Schiller) non è mai parodia letteraria,<sup>38</sup> rifacimento polemico di un testo classico, ma solo parodia del fenomeno eroico come tragicomica conseguenza della situazione di Gùllen e del mondo moderno. Predomina dunque la tendenza alla farsa, fatto che spiega anche i diversi punti deboli dell'azione, i limiti dei personaggi esauriti nella loro prima apparizione, le frettolose generalizzazioni. Ma convogliandovi tutta una serie di motivi e di ricordi delle commedie precedenti, l'autore ha dato prova di saper creare una macchina teatrale più abile che in qualsiasi altro lavoro.

L'apparizione della Zachanassian nel primo atto (« A me sembra una Parca, una dea greca del destino. Dovrebbe chiamarsi Cloto, non Claire: si direbbe che sappia filare i fili della vita ») e la sua sconcertante proposta danno l'avvio all'azione, al cui svolgimento ella si limiterà ormai ad assistere. Altrettanto efficace nel secondo atto l'invenzione delle scarpe gialle, buffo simbolo della seduzione collettiva, in cui Ill legge la propria condanna; di questa ha un più concreto presagio quando la pantera fuggita dalla gabbia della miliardaria fa sí che i güllési imbraccino il fucile: « Pantera » era il nomignolo di Claire per Ill. L'ambiguità della situazione oscillante fra la consapevolezza e la vaga speranza che tutto s'accomoderà in qualche modo giunge al culmine e si risolve nella scena della stazione quando i güllési, mentre sembrano incitare Ill a partire, in verità lo circondano minacciosamente. La ricomparsa della Zachanassian nel terzo atto e il suo ultimo colloquio con Ill nel bosco sono la parte più debole del lavoro, ma l'atto si riscatta per tutta la scena finale in cui l'ambiguità diventa solo mezzo consapevole di occultamento della verità e l'esecuzione di Ill, risolta con una trovata di grande ingegno, è sommersa da dichiarazioni ripetibili a piacere per la stampa e la televisione.

Non è stato ancora rilevato che Ill è l'ultimo personaggio « coraggioso » proposto nelle commedie maggiori: in *Frank V*, nei *Fisici* e nel modo piú paradossale nella *Meteora* il personaggio è sommerso nella parodia del suo tentato gesto. Proprio per la discrezione di quest'ultima proposta, limitatissima come abbiamo visto nella sua eco, l'autore si muove su un terreno piú accidentato, tra favola e realtà, tra parodia e parabola, trovandosi costretto alla fine a difendere l'« umanità » dei suoi personaggi e l'assoluta casualità dell'invenzione (« Io descrivo uomini, non marionette, un'azione, non un'allegoria, presento un mondo, non una morale, come mi si attribuisce talvolta di fare, anzi non cerco neanche di porre il mio lavoro in confronto con il mondo, perché ciò avviene automaticamente fintantoché nel teatro esiste anche il pubblico »). Egli oscilla fra cause concrete e redenzione espressionistica, vestendo le une del grottesco, demitizzando l'altro nella ironia, rifiutando ogni rabbia avanguardistica (« La Vecchia Signora » è un dramma crudele, ma proprio per questo deve essere rappresentato non crudelmente, ma nel modo piú umano, con tristezza, non con ira; ma anche con umorismo perché niente è piú dannoso di una ottusa serietà per questa commedia che finisce tragicamente »). Con ciò egli mira ad un teatro popolare (« Per ottenere il meglio di me è bene mettermi in scena un po' come i drammi popolareschi, trattarmi come una specie di Nestroy piú cosciente. Ci si attenga alle mie trovate e si lasci perdere il senso profondo... ») in cui offrire una visione malinconica ma non disperata di un'umanità che nonostante tutto riesce ancora talvolta a reagire anche se ormai è come una nave in avaria, « uscita di molto dalla sua rotta, che dà gli ultimi segnali ».

### *Equivoci e parodia dell'eroe*

L'elemento sentimentale con conseguente soluzione nell'amore-miracolo si scarica pesantemente, assieme ad una costellazione di motivi piú o meno dipendenti, nella « commedia in prosa » *Grieche sucht Griechin* (« Greco cerca greca », 1955),<sup>39)</sup> configurandosi come parodia del romanzo o del film sentimentale: ma nei romanzi gialli la parodia aveva una pretesa filosofica, qui essa rimane gioco o sfogo, interessante all'interno di uno sviluppo ma di per sé di scarso peso. La storia della fortuna e della disgrazia del sottocontabile Arnolph Archilochos ha addirittura due finali, dei quali il secondo, destinato alle biblioteche circolanti, fa coerentemente la parodia dello stile del primo. Dürrenmatt vi distrugge ancora una volta il suo personaggio « coraggioso », scaraventandolo nella grottesca grazia del benessere, come fatuo ornamento del caso.

La stessa sorte tocca a Alfredo Traps nella *Panne* (1956)<sup>40)</sup> di cui l'autore ha dato due versioni, una come radiodramma, l'altra come racconto.

Alfredo Traps, rappresentante di commercio, costretto da un guasto alla macchina a fermarsi per una notte in un villaggio di campagna e ospitato in una villa, viene invitato a partecipare ad un gioco di società che il proprietario e i suoi bizzarri amici, tutti magistrati a riposo, hanno inventato per passare il tempo, e che consiste nel rifare il processo a personaggi storici o a qualche eventuale ospite. Traps accetta ben volentieri la parte dell'imputato, proclamandosi subito innocente, ma pochi accenni alla sua vita ed alla sua carriera bastano ai suoi giudici per dichiarare che è colpevole della morte del suo ex principale, morto d'infarto alla notizia che la moglie lo aveva tradito con Traps. Questo dapprima rifiuta ogni addebito, si appella alle dure leggi della vita moderna, ma poi durante l'interrogatorio e la requisitoria finisce per sentirsi orgoglioso di aver commesso un delitto perfetto e rifiuta l'interpretazione del difensore che tende a riportare il fatto alla quotidiana indifferenza morale. Il giudice, intendendo la colpa di Traps come complicità ad un mondo criminoso, lo condanna a morte. A questo punto differiscono le versioni: nel radiodramma, che ne è la prima, Traps si risveglia la mattina dopo dal brutto sogno e riprende la propria vita di inesorabile uomo d'affari, nel racconto egli s'impicca.

Ai fini dello scancellamento di quella ancor possibile «redenzione» del personaggio, di cui era stato capace Ill, piú che una variazione, la versione in racconto ne è il coerente sviluppo. Uscendo per un banale caso dall'ordine della società neocapitalistica, nell'uno e nell'altro caso il protagonista viene a contatto con una giustizia grottesca («una giustizia in pensione, ma anche cosí pur sempre la Giustizia»), sogghignante da quattro facce incartapecorite, non meno incredibile anche se meno simbolica di quella della vecchia signora e come quella primordiale, privata, «libera dalla inutile farragine delle formule, dei protocolli, delle scribacchiature, delle leggi», che giudica «senza alcun riguardo alla meschinità dei codici e dei paragrafi», smaniosa di delitti e di condanne a morte, pregustata dai maleodoranti giudici con la stessa avidità con cui s'avventano durante il processo sulle favolose portate, fra lazzi e tracannate. L'incontro con questa strampalata forma di giustizia provoca ancora un attimo di paura («Ci sono cascato! Ho avuto paura! Il gioco diventa sempre piú divertente!»), ma non ha piú la capacità di provocare la scossa morale che avviava la redenzione di Ill, è solo passeggera emozione di un gioco che i vecchi stessi sono i primi a rivelare. Ne risulta in sostanza la parodia della redenzione di Ill, poiché questa vorace giustizia è patologica manifestazione di senilità, si sviluppa su argomentazioni superate e vede nella decifrazione di un delitto all'antica «... un avvenimento festoso, un avvenimento che fa battere il cuore, che ci pone di fronte a nuovi compiti, a nuovi doveri, a nuove decisioni...», poiché «... solo sul bianco piedestallo della consapevolezza si può innalzare il monolitico monumento della giustizia». È naturale che su Traps questo mondo agisca con la seduzione dell'antica tragedia: dapprima divertito dell'improbabile accusa, nel corso del processo se ne sente lusingato, se ne inna-

mora, accetta con orgoglio la condanna. Ora, far svanire questo incontro nel sogno di un ubriaco, come avviene nel radiodramma, doveva sembrare molto probabilmente all'autore non solo un finale assai poco originale, tipico dei gratuiti incubi della moda del radiodramma, ma soprattutto troppo debole per sostenere una convinzione che dopo il *Colloquio notturno con un uomo disprezzato* gli si va chiarendo, e cioè che la società moderna, in cui nessuno è colpevole e nessuno più responsabile, sia irraggiungibile da una giustizia che opera con criteri assoluti.

Nella versione in prosa, « uno dei punti più alti di tutta la letteratura contemporanea », secondo Cesare Cases, Dürrenmatt insiste di più sul grottesco spettacolo dei vecchioni, scancella i segni più evidenti del gioco, immerge ancora di più per contrasto la vicenda in un paesaggio idillico, insistendo soprattutto sul compiacimento di Traps. Il suo suicidio è la logica conclusione di questa smania di sublime, ma appunto perciò la sua morte non ha senso, né al di qua poiché essa rompe le regole di una giustizia che è soltanto un gioco (« Ci rovini la più bella serata della nostra vita! ») né al di là, nella vita comune dove è sempre più difficile districare l'innocenza dalla complicità. È pur sempre la morte, non soltanto un incubo fugato al mattino, ma al contrario di quella di Ill, la fine di Traps è grottesca, un atto inutile: dalla commedia tragica della vecchia signora l'autore passa ormai alla commedia senza aggettivi (commedie sono definite *I fisici* e *La meteora*, e *Frank V* è già una operetta).

Nel prologo al racconto Dürrenmatt parla della panne come dell'unica possibilità di una « storia ancora possibile » per uno scrittore che rifiuti l'autobiografia, la confessione sentimentale e la moda, perché « il destino ha abbandonato la scena su cui si recita e se ne è andato a spiare dietro alle quinte, ha disertato la drammaturgia alla moda, e le malattie, le crisi... si riducono tutte a banali incidenti... Non vi è più un Dio che minacci, né una giustizia, né un fato come nella quinta sinfonia; ci sono solo incidenti del traffico, dighe che crollano per errori di costruzione, l'esplosione di una fabbrica di bombe atomiche provocata da un assistente di laboratorio un po' distratto... ». La panne diviene quello spiraglio da cui forse si può intravedere un cenno di giustizia, « forse anche la grazia », riaffiorante dal grottesco.

Come ha osservato Hans Mayer <sup>41)</sup> di panne Traps ne ha subite due: quella banale panne automobilistica che porta al bizzarro incontro, e la seconda, la più tragica, nel momento in cui ha perdute le regole di un gioco senza saperle sostituire con un recuperato valore, le scambia per tali e si suicida. Usando una soluzione « eroica » Alfredo Traps, a differenza di Alfredo Ill, non esce dalla moralità di una società in cui ha commesso il suo probabile assassinio.

È questo un periodo di grande attività per Dürrenmatt, che in qualche caso diventa il regista delle proprie commedie, rielabora le sue opere prece-

denti, sperimenta le sue trovate sui diversi mezzi di spettacolo. In *Abendstunde im Spätherbst* («Una sera di tardo autunno», 1956)<sup>42)</sup> — il radiodramma che ottenne il premio Italia 1958 per il miglior originale radiofonico — Dürrenmatt sembra far la parodia dello scrittore di moda, in verità fa la parodia del pubblico avido di letteratura, perché incapace di vivere; mentre in *Das Versprechen* («La promessa», 1957)<sup>43)</sup> ritorna alla parodia del romanzo giallo, ma rispetto ai precedenti romanzi, qui la narrazione si è notevolmente snellita, e fra poliziotto e criminale, non vi è più complicità. È la storia del commissario Matthäi che, scosso dall'assassinio di una bambina, indaga privatamente sul caso, cambiando vita e rinunciando a tutte le proprie ambizioni, nell'inutile speranza che l'assassino cada nella trappola che egli da anni gli tende. La contestazione del romanzo giallo è esplicita ed è messa in bocca ad un ex commissario contro un autore di tali romanzi: «Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice e laggiù il profittatore, basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il criminale, aiutata la vittoria della giustizia... con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità... anche il peggiore dei casi si avvera di quando in quando. Siamo uomini, dobbiamo tenerne conto... dobbiamo guardarci dal considerare questi fantasmi come fossero qualcosa «in sé», come si trovassero fuori dello spirito umano, e peggio ancora: non commettiamo lo sbaglio di considerarli come un errore evitabile, sbaglio che ci potrebbe indurre a condannare il mondo in una sorta di morale caparbia e dispettosa, qualora tentassimo di imporre una visione perfettamente razionale delle cose, giacché proprio la sua perfezione assoluta costituirebbe la sua menzogna e un segno della peggiore cecità».

La banalità dell'argomentazione non deve far sfuggire che lo scopo di Dürrenmatt è un altro: egli è disposto ad accettare infatti l'idea del delitto punito, non quella di un'azione logicamente costruita. Matthäi alla fine infatti si stacca dalla critica al genere letterario e si pone accanto ai personaggi di Dürrenmatt che avanzano impavidi contro una realtà inafferrabile. Anche per Matthäi tutto dipende dalla sua reazione di fronte al caso: «Niente è più crudele di un genio che inciampa in qualcosa di idiota. Tuttavia in circostanze simili tutto dipende dal modo in cui il genio affronta il ridicolo in cui è caduto, dal fatto che lo possa accettare oppure no». Poiché egli tiene fede al suo calcolo, è destinato a rimanere vittima grottesca, privata alla fine anche dell'aureola di donchisciottesca generosità che avrebbe potuto fare di lui «non solo un uomo interessante, ma anche una figura biblica, una specie di Abramo moderno nutrito di fede e speranza». Allora risulta evidente che la critica al romanzo giallo è servita all'autore solo per questo.

Dopo aver rinunciato al progetto di una commedia che fosse una risposta a *Biedermann und die Brandstifter* (« Omobono e gli incendiari ») di Max Frisch,<sup>44)</sup> nel 1958 Dürrenmatt inizia quasi per burla con il compositore Paul Burkhard la stesura di *Frank V*,<sup>45)</sup> il lavoro suo più discusso e più rimaneggiato in seguito.

La tendenza alla dizione cantata o per lo meno cantabile, ad un discorso concentrato nel ritmo di una forma breve e precisa, ma nello stesso tempo parodiata proprio per la sua melodrammatica sicurezza, è un elemento continuamente riscontrabile nell'opera di Dürrenmatt, dalla magniloquenza dei primi drammi religiosi, sempre allettati dall'inno, alle forme orientali di *Un angelo scende a Babilonia* alle parodie dell'*Antigone* con cui si conclude *La visita della vecchia signora*. La decisione di scrivere un'« opera » non era dunque tanto imprevedibile da dover supporre l'immediata intenzione di parodiare il massimo successo brechtiano. Certo Dürrenmatt sembra partire dalla situazione prevista da Macheath nel discorso pronunciato prima di essere impiccato (« Noi, piccoli artigiani borghesi, noi che lealmente affrontiamo, col piede di porco in mano, le casse di nichel delle bottegucce, noi veniamo ingoiati dai grandi imprenditori, dietro i quali stanno le grandi banche. Che cos'è un grimaldello di fronte ad un titolo azionario? Che cos'è l'effrazione di una banca di fronte alla fondazione di una banca? Che cos'è l'omicidio di fronte al lavoro impiegatizio? »),<sup>46)</sup> e brechtiane sono le scene più riuscite (per esempio il quarto quadro, in cui Pàuli si accorge in che compagnia sia capitato o il quadro ottavo con la gara fra gli impiegati-gangster per procurarsi nuovi affari), ma non occorre ricordare la dichiarazione aggiunta al testo e di chiaro riferimento antibrechtiano per capire che la pretesa e con essa il risultato dovevano essere ben diversi. Prima di essere infatti una contestazione della « possibilità di una democrazia fra gangster », l'« opera » è una contestazione della « pretesa che s'avveri una ingiustificata speranza » e come tale riprende quella dimostrazione del fallimento dei calcoli apparentemente più meditati che è sostegno e prodotto della « drammaturgia del caso ». Tale dimostrazione è insistita qui al massimo, perché qui vi è la pretesa di generare il bene dal male, la libertà e la giustizia dalla complicità nel crimine.

Dürrenmatt sfrutta tutta la propria abilità teatrale, libera da ogni vincolo di psicologia, per far fallire ogni previsione: da quella dei due sfaccendati che all'inizio si vedono improvvisamente assunti dalla banca proprio mentre stanno pensando di svaligiarla, agli impiegati che invano sognano dopo le fatiche dei quotidiani misfatti chi il matrimonio felice, chi la casa di campagna, chi addirittura la quiete di una cella in carcere, tutti una vita tranquilla e borghese, ma vedono alla fine svanire ogni speranza come Frank e Ottilie, sua moglie, si vedono traditi dai figli. Una vita onesta rimane dunque un sogno, la libertà

è una trappola (« La libertà è bella, ahimè chi non lo sa. / Ma se prendere la vuoi, sparisce in un baleno. / Perché chi è dalla parte del lardo è anche nella trappola / e se vuoi scappare, la trappola scatta »). Il destino non punisce solo quando prende « la peggior piega possibile » (come nei *Fisici*) ma anche quando sembra un fatto prodigioso, come la scoperta di una vera miniera che doveva essere solo una truffa e allorché un fulmine naturale s'abbatte davvero sul cadente albergo di Apollonia Streuli, o quando Ottilie, avvilita dalle beffe del destino, pretende somma giustizia (« Giustizia voglio, anche se mi uccide ») ed invece il presidente della Repubblica, suo ex amante, le concede soltanto grazia e perdono (« Ma io allora dovrei sconvolgere l'ordine universale, tesoro. Io devo tener conto dei nessi delle cose, la giustizia e l'ingiustizia sono troppo sottilmente legate fra loro, io posso intervenire solo per piccolezze, ma quello che hai fatto tu, ha del grandioso. No, non aspettarti da me un castigo, aspettati solo la grazia »). In questa ridda di casi avversi l'allusione alla grazia cristiana è assai frequente, riscontrabile nella parodia di modi biblici (« Colui che attendete, vi sta di fronte », dice Herbert ricattando il padre), ma è una parodia ben diversa dagli intenti con cui Brecht agisce sulla tradizione dei testi sacri in quanto alleata allo sfruttamento dei poveri. Essa non è commento, è interna al personaggio ed è segno di un insistito rapporto, dove un affiorare di psicologia lo permetta, di un rapporto ad ogni modo irrimediabilmente perduto dal momento che ci si sia illusi di salvare con gli affari (e con i delitti) anche gli ideali. Questo adattamento del famoso modello brechtiano va letto soprattutto nelle parti cantate, la cui funzione è assai varia e non certo rapportabile in blocco alle intenzioni della « *Verfremdung* ». Le canzoni staccano il personaggio dal rapporto realistico, sottolineando però non il carattere parabolico della vicenda quanto il suo tono cabarettistico, farsesco.<sup>47)</sup> È sintomatico perciò che l'unico personaggio tragico di quest'« opera », il procuratore Emil Böckmann, l'unico che intraveda la possibilità di invertire il processo di cui tutti i complici della banca restano irrimediabilmente vittime, non si esprima in *songs*. Dietro alla troppo abile rapidità con cui questi personaggi-marionette vedono naufragare ogni speranza di uscire da una dolorosa omertà, e dietro alla sadica maniera con cui l'autore li punisce, vi è l'ottimismo di Dürrenmatt: coscienza cioè che le forze del male non prevarranno mai completamente. Perciò questi personaggi, anche i più terribili, sono sempre ironizzati. Qui poi ha libero gioco l'allusione ironica all'impossibile eroe, le pretese shakespeariane dei personaggi (« Carnefici sí, ma quasi dèi, non meno grandi e sanguinari degli eroi di Shakespeare ») ed il loro preteso immediato rapporto con il pubblico (« Abbi il coraggio di scorgere te stesso nelle nostre avventure »). Ma i personaggi vivono troppo della parodia per averne un'eco al di fuori e Dürrenmatt che si propone l'una e l'altra, lo scherzo e la morale (« Dalle finzioni devono sorgere miti, altrimenti esse rimangono senza significato. Lo sbaglio sta per lo più nel punto di partenza; la finzione non deve

essere concepita come pura assurdità. L'assurdo non include nulla») finisce per fallire in tutti i due sensi.

L'invenzione è dunque quella di una banca inserita in un panorama svizzero, in cui si annida sotto l'apparenza di perfetta funzionalità una banda di gangster, che si sanno servire dei mezzi più brutali per continuare un'attività sempre più difficile («Due fatti costituiscono l'orgoglio della nostra banca: non vi è stato mai trattato onestamente un affare e non si è mai restituito del denaro, e questo in una città la cui probità ed operosità è proverbiale in tutto il mondo e la cui polizia è organizzata in modo esemplare»).

Il direttore Frank V, discendente di una schiatta di grandi banchieri, si vede incapace ormai di atti degni dei suoi inesorabili predecessori ed intende liquidare il venerando istituto per sparire con la moglie ed i collaboratori a godere gli ultimi resti di un patrimonio sempre più difficile a conservare. Perciò nel terzo quadro finge i propri funerali, mentre i suoi dipendenti si spiano a vicenda perché nessuno abbia a dare, prima del previsto, segni di tradimento. Delle esecuzioni più rapide si incarica Otilie; per parte sua Frank V è ben consapevole della propria debolezza nutrita dalla lettura troppo frequente dei classici, ma soprattutto della propria incapacità di frenare un processo di democratizzazione del delitto per cui ognuno dei suoi dipendenti si è provveduto di una chiave della cassaforte ed è pronto a difendere con tutti i mezzi i propri diritti. Le speranze dei due Frank sono riposte nei due figli educati lontano, in lussuosi collegi di Oxford e Montreux, tenuti all'oscuro sull'attività dei genitori («Io sono perduto, son maledetto, Dio faccia di me quello che vuole, ma i miei figli non devono vivere come me, devono avere la possibilità di essere uomini dabbene, cari a Dio ed agli uomini»). La scoperta che il ricattatore è Herbert e la nuova prostituta è Franziska è il colpo fatale: riconosciuti i propri difetti Frank V si lascia chiudere per sempre nella cassaforte, mentre Otilie, come si è visto, chiede invano giustizia.

Nelle parole di Herbert più esplicitamente che altrove vi è la previsione di un tempo nuovo della rettitudine come forma legale di delinquenza, di fronte alla quale l'avventurosa vita della banda assume ancora colori di favola. L'allusione ad un tempo di minima decifrabilità del male, di oscuramento completo della coscienza nel numero («Caldo è il sangue, fredda è l'onestà. / Giunge l'inverno e il mondo si raggela, / dura come selce è la necessità. / Domina il numero e la legge. / Torna l'era glaciale. Il ghiaccio / copre l'umanità che più non può fuggire. / Ci cercò lo spirito, ma si è volto altrove / in una grazia corrotta siamo congelati. / Non ci fu castigo né giudizio / e la giustizia non ha fruttato») coincide con la diagnosi del prologo della *Panne*. Pur intraviste, le cause di tale dura necessità sono ben presto neutralizzate dall'invenzione spinta al paradossale, al punto cioè dove la caricatura della moralità di una società, non tocca più nessuno e pretende vivere di per se stessa, del proprio brio cabarettistico.

A questa dura legge del benessere (« Si traffica e si arraffa, / si ricatta e si sgraffigna / si ammazza, si beffa e si truffa / si froda, si ruba, s'imbrogli; / tutto si fa, perché vi si è costretti. / Vorremmo fare il bene. Ma come! / Se vogliamo vivere bene, dobbiamo fare affari! »)<sup>48)</sup> si oppone, o avrebbe potuto opporsi, il singolo, come alla parodia si oppone la parola reintegrata nel suo valore. Nella scena infatti che Dürrenmatt ha definito come centrale della sua « opera », dalla quale soltanto è possibile capirne l'intento,<sup>49)</sup> la parola riacquista il suo valore e il « modello di possibili rapporti umani », come pretende di essere il lavoro, ritorna a quell'essenziale forma di rapporto che era stato l'« Erlebnis » determinante di Ill e che ora riecheggia qui soltanto come nostalgia. Böckmann, scopertosi ammalato di cancro, capisce che Frank e sua moglie hanno impedito che fosse operato quando il male forse era ancora curabile, per timore che parlasse durante la narcosi. Vicino alla morte egli intende che tutta la loro vita è stata condizionata dalla paura (« Tutto ciò che facciamo lo facciamo solo per paura... In ogni momento avremmo potuto ritornare indietro, in ogni attimo della nostra vita. Non c'è eredità che non si possa rifiutare e non c'è delitto che debba essere compiuto. Eravamo liberi, ... creati nella libertà e per la libertà »). Invano però chiede di liberarsi almeno in punto di morte della colpa confessandosi (« Voglio far penitenza. Mi pento della mia vita. Non voglio patire questi dolori infernali anche durante l'eternità... Dio, io ti ho tradito, in ogni istante della mia vita, ma ora chiedo il tuo aiuto, Signore! Salvami dalle mani dei miei amici, fa venire il sacerdote, tuo servo! »). Al posto del prete vi è però Frank travestito e Otilie che pratica al moribondo l'iniezione mortale.

La scena di Böckmann sconfinava dal tono dell'« opera », è intoccabile dalla parodia, giunge perciò improvvisa, non ha rapporto credibile con l'invenzione burlesca. Essa è il segno evidente della pretesa fallita di quest'opera, di combinare cioè commedia e tragedia, portando l'una al livello della trovata cabarettistica (con varie parodie letterarie)<sup>50)</sup> e riducendo la tragedia ad una dimensione interiore, religiosa del personaggio.

Il tema di *Die Physiker* (« I fisici »)<sup>51)</sup> meglio di ogni altro si prestava a rappresentare la sconfitta dell'umana ragione, che è l'indicazione costante della commedia e degli scritti teorici, tanto più che nel caso degli scienziati atomici più macroscopicamente la realtà si incarica di correggere l'ardire umano, proiettandone le conseguenze nell'inevitabilità della autodistruzione. Ma pur proponendosi una categoria umana specifica la cui attività suscita una problematica politica, come per i gangster della banca, Dürrenmatt ha ancora di mira il singolo e la sua reazione di fronte all'assurdo del mondo moderno. Sicché anche il più geniale rappresentante della categoria, l'inventore del « sistema di tutte le invenzioni possibili » fallisce nel suo calcolo di « ritirare quanto

ha pensato » sia in rapporto all'umanità, ma soprattutto in rapporto a se stesso, alla sua speranza di una ancor possibile saggezza.

Come in un romanzo giallo il sipario si alza su di un cadavere. Come pochi mesi prima Herbert Georg Beutler (che si crede Newton) anche Ernst Heinrich Ernesti (che si crede Einstein) ha strozzato un'infermiera del sanatorio di lusso che li ospita, ma appunto perché è considerato pazzo, non può essere arrestato. La paradossalità della situazione allude alla paradossalità del mondo moderno: l'irresponsabilità dei fisici folli è altrettanto criminosa di quella dell'uomo qualunque che per le proprie comodità quotidiane si serve delle applicazioni pratiche di principi che non conosce.

Il terzo paziente, Johann Wilhelm Möbius, a cui la follia fa credere che sia Salomone a dettargli le formule della fisica, ucciderà la terza (ed ultima) infermiera alla fine del primo atto, dopo il tragicomico congedo dalla ex moglie che si prepara a partire per le isole Marianne con il nuovo marito missionario. In questo congedo l'azione che proseguiva tra tragiche verità, paradossi e facezie ha una improvvisa impennata quando Möbius declama davanti ai congiunti sbalorditi il nuovo, vero salmo di Salomone <sup>52)</sup>« da cantare agli astronauti », una espressionistica visione della disfatta umana nelle deserte lande astrali:

Perduta la rotta salimmo su nello spazio  
Verso alcune stelle biancastre  
Che mai raggiungemmo

Diventati ormai mummie nelle nostre navi spaziali  
Incrostati di lerciume  
Non più ricordo sulle facce stravolte  
Del respiro della terra.

Essa è la caricatura di quell'immagine del re saggio che la comica semplicità del missionario ha tradotto in pia commozione (« Che silenzio! Che pace! In questa casa regna davvero la pace del Signore, come dice il salmo: Dio ascolta i poveri e non disprezza i suoi prigionieri »). Poiché l'infermiera lo ama e non crede nella sua pazzia, Möbius se ne disfa come ha fatto con la sua famiglia.

Il motivo del triplice assassinio si spiega nel secondo atto. Né il supposto Newton né il sedicente Einstein sono dei pazzi, bensì noti scienziati atomici inviati dai rispettivi governi per convincere Möbius, il più grande scienziato di tutti i tempi, a mettere le sue scoperte a servizio dell'uno o dell'altro. Ma né la libertà proposta dall'emissario occidentale né il potere politico offerto da quello orientale lusinga ormai Möbius che rivela di essersi fatto credere pazzo proprio affinché le sue scoperte non diventassero realtà provocando la catastrofe totale. La vita del fisico a servizio del potere politico è una prigione, e quindi tanto vale scegliere il manicomio. Poiché la scienza ha ormai oltre-

passato i confini della realtà raggiungendo gli estremi limiti del conoscibile, al fisico non rimane che ritrattare il proprio sapere (« Per noi fisici non resta altro che capitolare di fronte alla realtà. Non è alla nostra altezza. Noi siamo la sua rovina. Dobbiamo ritrattare la nostra scienza: io l'ho ritrattata. Non c'è altra soluzione »). Egli riesce a convincere i colleghi che anche per loro la soluzione migliore è quella di chiudersi in un manicomio « affinché il mondo intero non diventi un manicomio », tanto più che gli omicidi commessi giustificano l'internamento. Per un attimo sembra allora che paradossalmente trionfi l'unica forma di saggezza ormai possibile: « Pazzi, ma savi... Prigionieri, ma liberi... Fisici, ma innocenti ». <sup>53)</sup> L'idillio della sera riscoperta nel cielo stellato recuperato alla poesia dell'infinito (« Una notte di felicità. Buona e consolatrice. Gli enigmi tacciono, tacciono i problemi ») dura poco. La dottoressa von Zahnd, la vecchia e deforme direttrice del sanatorio rivela che anche a lei è apparso re Salomone imponendole di svolgere la missione rifiutata da Möbius, per cui si è impadronita delle formule dello scienziato prima che questi le distruggesse, ricavandone un supertrust con cui si prepara a sfruttare il mondo intero. Invasata dalla sua folle missione ha previsto l'assassinio delle tre infermiere ed il gioco dei due scienziati avversari, chiudendoli alla fine, cadaveri viventi, nel cuore del suo sconfinato potere: « Vi dirigevo come automi, avete ucciso come carnefici ». L'ultimo atto libero dei fisici era già costrizione, per cui non resta loro che accettare per sempre la maschera di Newton, Einstein e Salomone che credevano di essersi volontariamente imposta. Möbius, prima che si spengano le luci bruscamente, assume il volto di un Salomone tragico: « Ero un principe della pace e della giustizia. Ma la mia saggezza distrusse il timor di Dio, e quando non temetti più Dio, la mia saggezza distrusse le mie ricchezze. Ora sono morte le città su cui regnai, vuoto è il regno che mi fu affidato, un deserto con bagliori bluastri, e intorno ad una piccola stella gialla e senza nome, in un punto lontano dello spazio continua a girare, senza più senso, la terra radioattiva. Sono Salomone, il povero re Salomone ».

È stato notato, ma è già intuibile da tutto lo sviluppo precedente, che i *Fisici* non sono uno « Zeitstück », in cui Dürrenmatt voglia contrapporre libertà della scienza e costrizione politica, o meglio, lo sono soltanto come spunto, servendo nel loro aspetto paradossale ad una dimostrazione che non è dialettico confronto con la realtà e ben lontana dunque dalle contraddizioni che quel confronto subisce nel Galileo brechtiano. <sup>54)</sup> Dürrenmatt scopre nel mondo moderno i presupposti di una salvezza altrimenti rimandata ad altre sollecitazioni, dato che la correzione che la realtà stessa opera sull'uomo è una « Ernüchterung » paragonabile a quella di un ascetismo ormai impossibile ma anche non più necessario. Le considerazioni finali di Möbius non debbono suscitare dubbi di interpretazione: nonostante la sobrietà che l'autore è andato via via sostituendo alla sua prima tentazione per l'inno, in esse vive certamente l'eco delle vittime agonizzanti sulle ruote di tortura dei primi drammi. La

colpa dei fisici è perciò al di là dei rapporti della scienza con la politica, è in *interiore homine*, nella sua ambizione di applicare al mondo un ordine (« Per riportare l'apparente disordine della natura ad un ordine superiore »), che fallisce anche al livello dell'attività degli zelanti poliziotti elvetici e che deve conseguentemente fallire anche in quest'ultimo progetto di sparire volontariamente dal mondo rifugiandosi in un manicomio.

Così Dürrenmatt applica quella logica dell'azione drammatica che espone nelle 21 tesi che seguono il testo: « 1) Io non parto da una tesi, ma da una storia. 2) Se si parte da una storia, bisogna pensarla fino alla sua estrema conclusione. 3) Una storia è pensata fino alla fine quando ha preso la peggior piega possibile... 4) La peggior piega possibile non è prevedibile. Sopraggiunge per caso... 8) Quanto più metodicamente gli uomini agiscono, tanto più facilmente li può colpire il caso ».

Questi 21 punti sintetizzano la « drammaturgia del caso » che è poi la « drammaturgia dell'esperimento » proposta nei *Theaterprobleme*. A metterla in dubbio non occorrerebbe nemmeno la ovvia considerazione che è il burattinaio moralista che qui come altrove muove con la solita abilità i suoi personaggi verso la loro sconfitta, basterebbe fermarsi alla lunga didascalia iniziale e confrontarla con quella altrettanto ampia che precede il *Matrimonio del signor Mississippi*, con cui la commedia dei fisici ha più di qualche rapporto, proprio perché in un certo senso ne rappresenta il contrario. « Gabbie di matti » tutte e due, salvo che là il luogo dell'azione rimaneva imprecisato e generalizzabile, fra una cattedrale gotica ed un golfo mediterraneo, ed il caos della stanza corrispondeva ancora, in una certa misura, al proseguire dell'azione, implicando un'attesa. Qui invece la stanza è sí ancora il salone di una ex villa patrizia, comoda anche se diroccata, ma il caos è stato bandito razionalmente per far posto alle esigenze di un istituto psichiatrico di lusso che raccoglie « tutta l'insanita élite » del mondo occidentale. Fuori, al di là delle quinte, si intravede un paesaggio trasformato e razionalizzato, e le sconcertanti dimensioni dei luoghi di Mississippi e Saint-Claude assumono i contorni precisi di Gullen. Il caso imprevisto che subentrerà alla fine è dunque già prevedibile e la situazione non lascia smuovere i personaggi. Meno di tutti la direttrice Mathilde von Zahnd, ultima deforme erede di un'antica famiglia che prima di estinguersi ha in lei ancora uno sprazzo di ferocia. Ma proprio qui si rivela il lato debole della commedia: Mathilde von Zahnd non agisce e nemmeno attende come Claire Zachanassian. L'autore non è riuscito a darle una validità drammatica altrettanto persuasiva, e l'espedito finale della pazzia risolve nella facezia (la direttrice del manicomio è la vera pazza) la sua trionfante, terribile macchinazione. Proprio in grazia dei continui riferimenti ad un mondo capitalistico che in lei trova una figurazione altrettanto emblematica di quella della milionaria di Gullen la macchinazione avrebbe potuto diventare un accidente assai meno imprevedibile.

## *Equivoci e parodia di una morte*

Dopo aver contestato ai suoi personaggi quella morte che in Ill era ancora — per un'ultima volta — segno di un «restaurato ordine del mondo», nella sua piú recente commedia *Der Meteor* («La meteora», 1965)<sup>55)</sup> Dürrenmatt ritira con coerenza l'immagine dello scrittore che impara a morire del radiodramma *Colloquio notturno con un uomo disprezzato*. Si tratta, è bene dirlo subito, di una delle piú confuse e deboli commedie dell'autore in cui la bizzarria della trovata è sfruttata oltre il limite. Trovata ed azione diventano il crogiuolo piú che di una tematica, di un greve impasto di motivi che nonostante la limpidezza di qualche risultato, Dürrenmatt continua a trascinarsi dietro, perplesso — si direbbe — se chiarificarselo o abbandonarlo definitivamente, ma che è sempre disponibile per intorbidare, assieme alle piú lepidi battute, un risultato, a rendere meno facile una definizione. Qui soprattutto egli gode a mescolare con tanta frequenza gli ingredienti che bisogna cercare con particolare attenzione quelle frasi esplicative che nonostante gli intorbidamenti l'autore è sempre tutt'altro che alieno a dare.

Si potrebbe vedervi dunque — ma non come merito — un risultato di quella «drammaturgia dell'esperimento» fidente dell'intervento del caso, al quale andrebbe demandata la logica interna dello spettacolo. L'allusione è già nel titolo: «meteora» è questo scrittore premio Nobel che non riesce a morire mai veramente e che nei suoi ripetuti tentativi incontra i personaggi della sua commedia («Perché mi ha distrutto?» gli chiede uno di loro. «Per caso. Lei è capitato nella mia agonia», risponde Schwitter).

Dovendo contestare il risultato del «corso per contemporanei», l'autore agisce su diversi piani. Innanzitutto su quello dell'evento stesso, che nella sua assolutezza, è, come abbiamo visto, la meta dei personaggi, configurandosi nei «coraggiosi» come umile e muta attesa o almeno come irripetibile invocazione. Il premio Nobel Wolfgang Schwitter ha troppa salute per morire e non non gli riesce il «felice salto nell'eternità», poiché la sua morte diventa inevitabilmente un fatto ufficiale. Anche se cerca rifugio nel suo vecchio studio di pittore nel ricordo di una attività libera dalla smania e dalle formule di successo, e vi brucia con il denaro guadagnato i manoscritti inediti, per morire «povero, asociale ed ubriacone» come era allora, il suo nome è ormai tanto celebre che la stampa lo seguirà ovunque ed il critico famoso declamerà comunque il suo necrologio. L'avvenimento assolutamente unico potrà dunque ripetersi a piacere ed il defunto farsi largo ogni volta fra le corone con dedica, spegnere i ceri e chiedere del cognac: una trovata che ripetuta piú volte durante i due atti finisce per perdere molto del suo primo rilievo. Ad ogni modo, pur sotto la scorza cabarettistica, Dürrenmatt ha accennato qui per la prima volta allo scandalo della risurrezione che pur dovrebbe tener dietro all'attesa dei suoi personaggi migliori; ma come essi sono ben lontani dalla fede di Abramo,

capaci al massimo del primo movimento della « rassegna infinita », il miracolo non può essere che grottesco. Il risorto Schwitter non è più fortunato della piccola Kurrubi e finisce per provocare la rovina di tutti coloro che entrano nella sua scia.

Dal punto di vista del tragicomico andava modificata anche la figura dello scrittore che nel *Colloquio notturno con un uomo disprezzato* aveva ancora l'aureola eroica del perseguitato politico e qui invece è integrato nella società a cui cerca invano di sfuggire (« Uno scrittore che la nostra società si stringa al cuore, è corrotto per sempre »). A costui Dürrenmatt conferisce ambigue allusioni: il necrologio del critico all'inizio del secondo atto (« Solo chi crede ad un senso luminoso delle cose oscure, riconosce l'ingiustizia del mondo come inevitabile, rinuncia ad una battaglia senza senso, si riconcilia. Schwitter fu un intransigente. Gli mancava la fede, e perciò non credeva neanche nell'umanità. Era un moralista per troppo nichilismo. È rimasto un ribelle, un ribelle senza terra sotto i piedi. Le sue opere sono l'espressione di una situazione senza via d'uscita, non un simbolo della realtà: il suo teatro, non la realtà, è grottesco. Schwitter è rimasto soggettivo — anche se in un modo grandioso —, la sua arte non sapeva guarire, feriva soltanto ») è una raccolta di giudizi della critica su Dürrenmatt, con cui egli naturalmente non s'identifica e con cui anzi gioca continuamente in questa commedia.

Se Wilhelm Schwitter non riesce a morire, muoiono i personaggi che egli incontra e che sembrano chiedere all'autore non la vita ma la morte, che è poi stata la sorte della maggior parte dei personaggi di Dürrenmatt stesso. L'« Einfall » diventa qui una variazione sul tema, un carosello di personaggi progressivamente bruciati dalla rivelazione. Il parroco Lutz muore nella fede; il grande Muheim vede sconvolta la propria vita quando Schwitter gli rivela i tradimenti della moglie; Olga, moglie di Schwitter, si avvelena quando capisce di essere stata per lo scrittore soltanto uno strumento per ribellarsi alla società. Nel secondo atto tocca a Nyffenschwander, il pittore che gli ha affittato l'atelier per morirvi; muore Frau Nomsen, sua suocera, mentre il chirurgo Schlatter vede fallire tutta la sua carriera per quell'evento prodigioso.

L'unico significato di questa commedia, dal punto di vista dello sviluppo tematico, è nella coscienza più o meno cangiante del rapporto fra vitalismo e pessimismo dell'autore, fra silenzio e gioco, fra moralismo e fantasia, come irriducibili poli della sua commedia e del funambolesco lussureggiare della trovata sul confine segnato dalla rappresentazione impossibile della morte, persistente traguardo alla gratuità dell'esperimento, ed è anche la più farsesca riduzione della affermata bidimensionalità (disperazione e grazia, miseria e gloria) della fantasia sempre risorgente.

Iniziando la sua attività di scrittore negli anni del dopoguerra anche Dürrenmatt, come Frisch, doveva prima o poi chiedersi se ad un « indenne » dagli orrori della guerra fosse concesso parlarne.<sup>56)</sup> Il problema, conseguente a quello spesso ripreso sul significato e sulle possibilità concrete dell'attività letteraria rispetto alla società in cui essa si esercita,<sup>57)</sup> segna fin dall'inizio nella consapevolezza di tale rapporto il rifiuto di un'arte che si esaurisce nell'arte stessa, e indica in quella perplessità iniziale una situazione che sullo sfondo dell'eredità della catastrofe, è del tutto particolare. La piccola Svizzera ne usciva illesa, ma quasi miracolosamente, più per fortuna che per virtù, vedendosi alla fine quindi anche esclusa dall'impulso rinnovatore dei paesi vittoriosi e ben presto costretta con questi nel gioco altrettanto paralizzante della guerra fredda.

A differenza di Frisch, più sensibile alla situazione anche nei più sottili riflessi psicologici e sempre più spontaneamente disposto ad operare per modificarla, i riferimenti di Dürrenmatt alla Svizzera di quegli anni sono assai pochi, o meglio, sono assai meno diretti. Bisogna saperli cercare nell'articolarsi della sua opera, salvo poi scoprire che ne determinano la tematica e sono all'origine di ogni più o meno definitivo messaggio.

Il problema della giustizia è al centro del primo lavoro teatrale, in cui l'autore, sulla traccia di una lontana vicenda storica capace però di contenere ampiamente l'allusione simbolica, si chiede se all'uomo sia dato di giudicare il mondo.<sup>58)</sup> Nonostante le variazioni cui va soggetta l'interrogazione nel susseguirsi caotico delle scene, la risposta è univoca: « Poiché non sapete vincere voi stessi, volete vincere il mondo ». <sup>59)</sup> L'impossibilità di realizzare la giustizia, l'assurdità della vendetta, la follia di ogni rivoluzione è naturale conseguenza della connaturata impotenza dell'uomo. Sicché l'unico modo che gli rimanga per salvarsi da una catastrofe oltretutto grottesca, è la fondamentale intuizione che la situazione storica di vinto non è dovuta a fattori esterni, mutabili, contro cui abbia senso opporsi, ma è la situazione che gli compete *ab aeterno* nell'ordine dell'universo. Questa è anche la risposta (benché naturalmente indiretta) dell'autore svizzero alla drammatica urgenza degli interrogativi del dopoguerra e intende essere non soltanto blandamente consolatoria, anzi, nella prospettiva distaccata del contemplante (« un po' distaccato dalla gravità della terra ») intende indicare la possibilità di un incontro paradossalmente liberatore. Se infatti è proprio la sconfitta a rivelare all'uomo, disposto ad intendere, la sua vera situazione, la guerra stessa livellando nella mostruosità dei suoi crimini vincitori e vinti, può diventare una insperata occasione di un ravvedimento essenziale. Siamo, fin dagli inizi, ad un punto fondamentale della visione del mondo di questo autore svizzero pessimista ed ottimista insieme.<sup>60)</sup>

Da esso deriva innanzitutto la predicazione della non resistenza al male,

poiché esso, anche quando ci riduca alla piú totale disfatta, ci pone contemporaneamente nella nostra piú naturale situazione che è quella di estrema povertà, intangibile alle forze del maligno. L'orrore può essere anche grazia: « Per l'umanità arriva prima il fracasso e poi il lampo ». <sup>61)</sup> Attraverso l'angosciosa esperienza l'uomo intravede i propri confini che pur limitando i fallaci sogni di ingannevole libertà, determinano anche lo spazio entro il quale la sua libertà è intangibile. Una così intesa passività di fronte all'assalto del male è superamento della paura, è cioè l'unica forma di coraggio, inteso naturalmente al di là di ogni vibrazione eroica. D'altro canto, proprio per l'importanza del confronto con il male, essa suppone un abbandono totale, non tollera il gioco e la speculazione che per la loro riserva razionalistica si rivelano ancora una volta frutto della paura. È la sorte degli « avventurieri del male » nei brevi racconti precedenti a *Es steht geschrieben*, i quali, nella varietà delle loro esperienze e della loro figurazione poetica, dal vecchio ricco che incontra il carnefice a Pilato che incontra Cristo, s'illudono di potersi avvicinare a quell'esperienza come ad un gioco in cui le mosse dell'avversario siano comunque prevedibili, ma si dimostrano incapaci poi a sostenere l'inevitabile sconfitta.

Conseguenza di quel presupposto è poi l'atteggiamento dell'autore verso il mondo moderno, che nel dopoguerra continua sulla via delle mostruosità sperimentate nella catastrofe, senza che vi si possa intravedere un taglio netto con quell'esperienza, riconfermando anzi sempre piú nell'attesa di un rinnovamento, la situazione inevitabile, eterna di vittima. Da un lato anche qui l'autore non può non condannare con autentici accenti di sdegno <sup>62)</sup> lo sforzo generale di dimenticare, di giustificarsi, di salvare nella stessa barca colpevoli ed innocenti, come se quell'esperienza fosse passata senza lasciare traccia sugli uomini e sulle cose. D'altro canto proprio l'astrattezza della tecnica, la paradossalità delle scoperte, soprattutto quella della bomba atomica, e la rottura dell'equilibrio politico sconvolto dall'affermarsi dei grandi popoli extra-europei, confermano sempre piú gli angusti confini dell'attività del singolo. Tutti gli sforzi di costui di praticare una giustizia secondo il proprio personale giudizio, di opporsi ad uno sviluppo inevitabile, ripetendo le antiche pose dell'eroe, per la disparità delle forze in gioco, finiscono nel grottesco, e soltanto l'accettazione della sconfitta può redimere l'incorreggibile Don Chisciotte. Tale accettazione però, per il peso della costrizione che la provoca, e per l'amarrezza di una battaglia da tempo (o da sempre, dai tempi del peccato originale) perduta, richiede distanza, libertà, la cui espressione, pescando nel fondo delle risorse spontanee dell'individuo, è la risata, l'umorismo, la capacità cioè di ridurre a dimensioni umane, nominabili, un fenomeno che infinitamente le oltrepassa. L'intuizione della priorità della commedia e dell'« Einfall » da cui nasce è perciò contemporanea alla concezione dell'uomo come vittima eterna continuamente tentata: la « Weltanschauung » si concreta immediatamente

nell'espressione teatrale che le corrisponde ed è il sostegno di tutta la drammaturgia di questo autore svizzero.

A ben guardare, dietro a tale sicurezza, come lo schermo su cui quei presupposti si proiettano e il parametro su cui poggiano, vi è l'immagine della Svizzera. I riferimenti, come dicevamo, sono pochi, ma sufficienti per stabilirne un saldo rapporto.<sup>63)</sup>

Per Dürrenmatt la Svizzera, proprio per la sua eccezionale, «antidiluviana» e in fondo anche un po' grottesca situazione di paese senza guerra da 150 anni, ha il vantaggio rispetto agli altri paesi europei di una lunga esperienza di pace, proprio nel momento in cui la pace diventa necessaria per tutti.<sup>64)</sup> Se la guerra corrisponde ad uno stato eroico, innaturale, sproporzionato all'uomo, è nella pace che egli apprende insieme con i propri limiti, la propria libertà. Superata la paura di essere fin troppo facile conquista (e tale paura che è soprattutto rimorso sembra sopravvivere nell'attesa di un prossimo diluvio che non risparmi nessuno)<sup>65)</sup> è nella storia quotidiana e qualunque che si rivela il vero coraggio come capacità di sopportare i propri limiti e con ciò di realizzare la pace: «...bisogna sperimentare la pace, mantenerla, sopportarla, in un certo senso è più difficile che fare la guerra... Dal punto di vista del singolo la pace assume poi un altro volto, quello vero: diventa la scena su cui deve svolgersi la vita umana; ora come commedia, ora come tragedia, ma per lo più come un dramma mediocre e privo di colpi di scena, al quale non si sfugge. Ora la Svizzera, dove è autentica, è diventata la vita di ogni giorno» «Durchmachen, durchhalten, aushalten... bestehen... das Eigene tun...»<sup>66)</sup> sono imperativi continuamente ripetuti nel teatro di Dürrenmatt. La necessità dell'umile gesto quotidiano, come il solo possibile, già predicata fra gli sconvolgimenti delle guerre confessionali da Franz von Waldeck («L'uomo non è in grado di compiere grandi azioni, ma solo piccole azioni. E il piccolo è più importante del grande. Noi possiamo fare molto bene sulla terra, se sappiamo essere modesti»),<sup>67)</sup> si ripresenta nell'allegoria del duca cieco («La cecità... è terra buona. Seminaci un po' di fede. Vi troverai allora quello che cerchi: speranza e conforto»),<sup>68)</sup> nella necessità appresa da Romolo di operare nel presente, nella pace («...cerca di por senso nell'assurdo... in questi pochi anni che ti rimangono, cerca di amministrare il mondo fedelmente...»),<sup>69)</sup> nella modesta ma ancora possibile attività di Augia su cui pur nell'ironia aleggia il ricordo di un arcadico idillio agreste. Il *background* elvetico non si limita ad essere sostegno all'unico «messaggio» ormai possibile, si concreta continuamente in realizzazioni drammatiche in cui la «favola» rimanda sempre a quei confini. Ciò avviene in modo paradigmatico già in *Der Blinde* che spingendo la vittima alla «Erkenntnis» della sua essenziale, totale mendicizia e dando insieme con l'immagine più grottesca anche quella del recuperato potere dell'inerte, ha evidentemente di mira<sup>70)</sup> (come anche *Der Doppelgänger*) la facile illusione degli «indenni» di credersi sopravvissuti alla catastrofe per-

ché miracolosamente graziati. L'«Ernüchterung» propone un concetto più drammatico, essenziale della grazia come rivelazione della propria assoluta mendicizia e collega così l'«indenne» deluso alla vittima, per poter poi indicare, nella riscoperta di un fondo tenacemente inespugnabile, il comune riscoperto potere. Un potere però quotidianamente ricacciato nei propri limiti, la cui tentazione di riprodursi, anche nelle vesti della vittima, la salvezza del mondo o la sua distruzione, speculando sulla realtà ed imponendole, in nome delle più disparate ideologie, delle ipoteche apprese dal passato, è continuamente destinato a finire nel grottesco, a ritornare cioè alla sua situazione di origine. Romolo deve alla fine accettare la pensione (e in ciò, sottolinea l'autore, sta la sua grandezza) il trionfo di Bärlach è minacciato da un male inesorabile, l'atteso incontro con il medico criminale è un'angoscia senza risposta.

Ora proprio da questa tentazione del potere la Svizzera sembra essere meno tentata delle altre nazioni: la piccolezza del suo territorio, la sua struttura, l'irrilevanza della sua azione politica glielo impediscono. Fra il continuo riaffiorare di indomabili follie, stretta fra due blocchi contrapposti, visti come ugualmente immobilizzati dalla reciproca paura e tenacemente afferrati a ideali superati,<sup>71)</sup> la Svizzera offre il vantaggio di veder le cose con maggior distacco, dimostrando per l'irrilevanza della sua figura la grottesca fatica altrui. Nel *Matrimonio del signor Mississippi* la situazione è trasportata sul palcoscenico e Bodo von Übelohe-Zabernsee, anacronistico personaggio, esemplifica la avventura del «bestehen» come avventura dell'amore, come aderenza ad una situazione (ad Anastasia, donna-mondo) per quello che essa è, non per quello che essa potrebbe essere, senza pretese di salvarla o di mutarla. Ora, proprio le parole con cui Übelohe proclama nonostante tutto il suo amore per la fedifraga Anastasia, identificandosi nella figura di un Don Chisciotte che continuamente si slancia contro il mulino della violenza, sono quasi identiche a quelle che l'autore applica alla Svizzera in una poesia probabilmente dello stesso periodo.<sup>72)</sup> E poiché la tentazione di oltrepassare i propri limiti è la causa di ogni male, e massimo male è il potere come situazione opposta a quella conaturata della vittima, la rinuncia ad ogni tentazione è la vera grazia della Svizzera. Come grazia è paradossale, le viene dalla sua apparente impotenza: il piccolo stato politicamente irrilevante è costretto a diventare «una necessità tecnica e non un mito antropofago», una pura funzionalità all'interno della complessità del quotidiano.

Tale rinuncia, insieme col vantaggio di esperire in precedenza una condizione che sarà presto inevitabilmente necessaria per tutti, offre allo scrittore la libertà di descrivere il mondo a distanza: «Oggi si può osservare il mondo solo da punti situati dietro la luna, per guardare occorre distanza; come si può guardare se le immagini, che si vogliono descrivere, abbagliano gli occhi?». <sup>73)</sup> Da tale distanza deriva allo scrittore un'autorità di ammonitore all'interno di una situazione che lo ha reso possibile, a salvaguardia della libertà minac-

ciata dall'egoismo e dalla follia. È questa la sua risposta pratica all'impegno del quotidiano « bestehen », come si definisce nelle parole di Bärlach e Fortschig e di Gulliver a Bärlach nel *Sospetto* e come si raffigura nella fatica di Ercole nelle stalle di Augia, « la più simpatica, la sola ormai possibile delle fatiche ». È anche questa l'unica funzione dello scrittore al di dentro di una società fondamentalmente sana: « Sono diventato scrittore in questo paese proprio perché non occorrono gli scrittori. Lo sono diventato per infastidire la gente. Non so se sono un buon scrittore, né mi curo di saperlo; spero soltanto che si possa dire di me che sono stato uno scrittore scomodo ». <sup>74)</sup>

Questa distanza, che non va confusa con l'indifferenza, è anzi capacità di reintegrare i valori in una realtà troppo immediata, è anche all'origine dell'« Einfall », cioè della commedia. L'« Einfall » appare a Dürrenmatt come una rete gettata sulla realtà con cui sia possibile afferrare, visibilizzare il caos; il grottesco che ne deriva è l'estrema manifestazione della libertà, capacità di distanza in una situazione sempre più opprimente: « Commedie come simbolo della situazione umana, commedie come espressione di una libertà estrema, proprio perché non sono tragedie. Il grottesco è un'estrema stilizzazione, un'improvvisa raffigurazione e proprio perciò in grado di rappresentare problemi di attualità, senza essere letteratura di tendenza o reportage ». <sup>75)</sup> La stessa qualità di umorismo che si richiede ad uno che abbia la sorte di essere svizzero (« Non è poi tanto facile come si crede, essere svizzeri oggi, la posizione è certo eccezionale, il passaporto svizzero ha un'alta quotazione, ma nello stesso tempo è una situazione se non imbarazzante, certo un po' comica, per sopportarla senza danno ci vuole una virtù che noi generalmente non abbiamo, l'umorismo ») <sup>76)</sup> è condizione per l'unico linguaggio ancora possibile: « Il linguaggio della libertà del nostro tempo è l'umorismo, fosse pure soltanto l'umorismo nero, poiché è un linguaggio che presuppone una posizione di superiorità anche là dove l'uomo, che lo parla, soccombe ». <sup>77)</sup>

Questa duplice esigenza di distanza e di impegno, di libertà e di necessità trova nell'attività teatrale il suo spazio espressivo connaturale, perché qui è il luogo dove l'autore realizza se stesso, riconoscendo nel quotidiano confronto con le possibilità della scena e le esigenze del pubblico le possibilità ed i limiti delle sue invenzioni. Benché autore di romanzi gialli e di qualche breve racconto (sempre però giustificati, i primi con motivi economici, i secondi come una sconfitta prevedibile e meritata), Dürrenmatt è essenzialmente autore di teatro e la sua idea di teatro sta alla sua idea del mondo in così stretto rapporto che sarebbe difficile determinarne la priorità. Nel teatro infatti, l'attività dell'autore di commedie, in quanto riesce a dar forma al caos, coincide con quella delle sue figure coraggiose che non disperano nonostante la minaccia del male come egli non s'arrende alle difficoltà per fare ancora dell'arte in un mondo sempre più anonimo ed inafferrabile. Fra i personaggi e l'autore si stabilisce di conseguenza un rapporto più intimo, complesso, lambito molto

spesso dall'autobiografismo, anche se quasi sempre nascosto dal paradosso (ma è sintomatico che sia proprio uno scrittore il protagonista del radiodramma piú esplicito), sostenuto dalla sua stessa vitalità, quasi sempre vivo delle sue medesime oscillazioni. È qui l'irrisolto rapporto fra autore e personaggi che Benn lamentava a proposito del *Matrimonio del signor Mississippi* ed è qui anche l'origine di quel pudore, spesso autentico, rispetto all'esito dell'esperimento che l'autore si rifiuta di generalizzare. Se per i suoi personaggi insomma l'imperativo di « die Welt bestehen, das Eigene tun » resta troppo spesso nell'ambiguo, la risposta dello scrittore è nel suo lavoro, nello scrivere nonostante tutto (la critica e i premi, <sup>78)</sup> le pressioni ed il conformismo), nel coltivare, da buon giardiniere svizzero, il suo campicello, simile, anche se piú redditizio, da quello di Augia.

Su questa modestia artigianale, come virtù appresa dalla necessità, Dürrenmatt ha insistito fin dalle prime opere. Una prima riflessione organica avviene nel libretto *Theaterprobleme*.<sup>79)</sup> Rifiutando ogni etichetta stilistica ed ogni intenzione filosofica (« La scena non rappresenta per me un campo per teorie, concezioni e dichiarazioni filosofiche, ma uno strumento di cui cerco di conoscere le possibilità mentre lo suono »),<sup>80)</sup> come per la sua analisi della situazione attuale dell'uomo, anche per la sua concezione del teatro Dürrenmatt parte dall'analisi della situazione odierna del teatro come istituzione. Esso è rivolto oggi piú che mai alla conservazione del passato, è divenuto un museo su cui a ritmo velocissimo, si susseguono, santificati dal conformismo culturale, gli stili piú diversi. Come per la situazione indecifrabile del mondo moderno, questa varietà di stili e l'inevitabile approfondimento (di fronte alle tecniche di spettacolo concorrenti) delle possibilità proprie del teatro (primato della « favola » con conseguente rifiuto del naturalismo scenografico, uso del tempo in funzione delle parole con conseguente introduzione dell'elemento epico — da Aristofane a Wilder) offre all'autore una libertà nuova, che scartati tutti i modelli del passato, fa del teatro « un campo per esperimenti, tanto piú che ogni lavoro teatrale pone l'autore di fronte a nuovi compiti, a nuovi problemi stilistici. Lo stile oggi non è piú un fatto generale, ma un fatto personale, una decisione caso per caso ». E poiché si tratta di salvare l'atto assolutamente personale dello stile, l'unica drammaturgia possibile dovrebbe comprendere tutti gli stili: « ... forse si può concepire una drammaturgia di tutti i casi possibili, come esiste una geometria che comprende tutte le dimensioni possibili... Si dovrebbe discutere di una drammaturgia che consideri le possibilità non di una certa scena, ma della scena in sé, una drammaturgia dell'esperimento ». <sup>81)</sup>

L'esperimento avviene sulla scena, e Dürrenmatt non manca di riferirsi a problemi pratici sorti durante (e soprattutto dopo) la stesura delle commedie, per la realizzazione pratica di un'idea sul palcoscenico, dove ogni testo

deve diventare « qualcosa di visibile, udibile, afferrabile » poiché « ... un lavoro teatrale "accade" »<sup>82)</sup> (senza per questo giungere al naturalismo che è proprio la più illusoria delle rappresentazioni della realtà, come avviene per il cinema che non è che la continuazione dell'illusionismo dello « Hoftheater »). Se la realtà, contro tutti i vari falsi realismi, si presenta all'autore come minacciosa, caotica ed opaca (« Il mondo — e quindi anche la scena, che lo significa — rappresenta per me qualcosa di mostruoso, un enigma di malvagità, che bisogna accettare, a cui non ci si deve arrendere. Il mondo è più grande dell'uomo, per forza appare minaccioso »)<sup>83)</sup> il suo atteggiamento di fronte alla realtà converge con quello sperimentale assunto di fronte al caso stilistico. Non meno coraggiosamente dei suoi Don Chisciotte, egli va all'assalto del mostro dell'indicibile (ed è un'arte che non s'impara ed una lotta da cui non si esce indenni, la perfezione è un'illusione dei critici e lo stupore della vittoria non cancella le ferite).

La priorità della commedia corrisponde da una parte ad uno sviluppo storico sempre più evidente, dall'altra alla situazione di oggi: « Il mondo di oggi, come appare a noi, si lascia difficilmente descrivere nella forma del dramma storico di Schiller, se non altro perché non ci sono più eroi tragici, ma solo tragedie, inscenate da macellai ed eseguite da macchine stritolatrici. Da Hitler e da Stalin non si può più ricavare un Wallenstein. Il loro potere è così grande, che essi stessi sono solo casuali, esteriori espressioni di questo potere, sostituibili a piacere... Il potere di Wallenstein è un potere ancora visibile... Il dramma schilleriano presuppone un potere visibile... Visibile nell'arte è ciò che si riesce a comprendere. Lo stato moderno non è più comprensibile, è anonimo, burocratico... I veri rappresentanti mancano e gli eroi non hanno nome. Con un piccolo truffatore, con un impiegato, con un poliziotto si può rappresentare meglio il mondo di oggi che con un consigliere federale, o con un cancelliere. L'arte tocca solo le vittime, se pur tocca l'uomo, i potenti non li raggiunge più. I segretari di Creonte sbrigano il caso Antigone ».

Se il compito dell'arte è quello di dar forma al caos, questo oggi è il compito della commedia: « La tragedia, come genere più severo, presuppone un mondo ben formato. La commedia... un mondo informe, in divenire, un mondo sconvolto, che sta per scomparire come il nostro... La tragedia presuppone la colpa, la necessità, misura, idee chiare, responsabilità. Nel confuso affannarsi del nostro secolo, in questa danza finale della razza bianca, non vi sono più né colpevoli né responsabili; nessuno ne ha colpa, nessuno lo ha voluto. Tutto va avanti senza alcun intervento diretto. Si spazza via tutto, tutto s'impiglia in qualche rastrello. Noi siamo troppo collettivamente colpevoli, troppo collettivamente adagiati nelle colpe dei nostri padri e dei padri dei nostri padri. Noi siamo dei nipoti. È la nostra disdetta, non la nostra colpa: colpa è un'azione personale, un'azione religiosa ».<sup>84)</sup>

Questa « azione personale » è però lo scopo cui mira la commedia di Dürrenmatt, è il recupero della tragedia entro la commedia « come un abisso che si spalanca », ma per essere tale deve essere assolutamente personale, senza garanzie per il futuro, esercizio altrettanto solitario e precario dell'esercizio artistico, inimitabile e irripetibile atto di grazia (« Le difficoltà che un protestante incontra nell'arte del dramma sono le stesse difficoltà che incontra per la sua fede. Così il mio metodo è di diffidare da quella che si chiama la costruzione del dramma, e di cercare di raggiungerlo dal particolare, dalla « trovata » e non dal generale, dal progetto »)<sup>85)</sup> che può sempre rispondere ad un fiducioso « scrivere alla cieca ». Solo così può essere una risposta valida alla mostruosità del mondo, poiché se è facile disperare della sua assurdità, « questa disperazione non è una conseguenza del mondo, ma una risposta che egli dà al mondo, e un'altra risposta sarebbe quella di non disperare, la sua decisione, di resistere in un mondo in cui si vive spesso come Gulliver fra i giganti. Prende distanza, fa un passo indietro anche chi vuole farsi un'idea dell'avversario, chi si prepara a combattere con lui o a cercare di sfuggirgli. È sempre possibile ancora mostrare l'uomo coraggioso. Questa è una delle mie principali intenzioni. Il cieco, Romolo, Übelohe, Akki sono uomini coraggiosi. Il perduto ordine del mondo si ristabilisce nel loro petto... ».<sup>86)</sup>

Poiché la precarietà, la mancanza di eco, la sproporzione delle forze rende l'atto di coraggio di queste figure grottesco, il grottesco acquista in Dürrenmatt un'intenzionalità morale che lo contraddistingue dagli altri usi di questa categoria nella letteratura moderna.

Sulla coincidenza della categoria del grottesco con l'ispirazione di Dürrenmatt si continua giustamente ad insistere fin da quando Wolfgang Kayser premise al suo saggio sulla struttura del grottesco in letteratura e pittura proprio una citazione di Dürrenmatt.<sup>87)</sup> Più recentemente Reinhold Grimm<sup>88)</sup> vi ha individuato il puntuale concretarsi di modi definiti da Kayser come tipici di una rappresentazione di un mondo alienato, in cui vengano improvvisamente a mancare le categorie del nostro orientamento abituale, e in cui il grottesco diventa un gioco con il nulla, un estremo tentativo di « bandire il demoniaco dal mondo ». Nell'opera di Dürrenmatt è facile ritrovare tutta la fenomenologia del grottesco: il gusto per le mostruosità, la mescolanza di figure antitetiche, scene macabre, la schematizzazione del linguaggio, il gusto della sorpresa, il personaggio ridotto a marionetta. Basti pensare alla ciurmaglia di Negro da Ponte, ai macabri surreali paesaggi dei primi racconti, ai personaggi dei romanzi gialli continuamente esorbitanti dalle loro dimensioni, alla coppia Stranitzky-Anton, ai vecchioni della *Panne*, ai delinquenti di *Frank V.* Soprattutto alla vecchia signora. Grottesca è la parodia, l'uso e l'abuso del linguaggio patetico ironizzato proprio dove sembrava dovesse raggiungere il suo più alto registro, compromettendo le metafore apparentemente più concrete, sbizzarrendosi nell'invenzione di nomi paradossali per i personaggi più

modesti, confluendo in conclusione in quella mescolanza di comico e tragico che è appunto la tragicommedia. Nella recente *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie* («Storia e poetica della tragicommedia in Germania») <sup>89)</sup> di Karl S. Guthke, Dürrenmatt non poteva dunque non essere accolto come il più evidente rappresentante di quel genere nella letteratura di lingua tedesca del dopoguerra. Ora è interessante che nonostante la vistosità del fenomeno, sia Grimm che Guthke, così disposti (specialmente il secondo) ad includere varie intenzioni sulla base di una affinità di strutture generosamente intesa, esprimano dubbi sulla piena legittimità dell'operazione in questo caso. Grimm rileva la vitalità, il piacere del gioco, il gusto istintivo della parodia che accompagna l'accennato fenomeno del grottesco, non previsto dall'analisi di Kayser; Guthke scorge solo nella *Visita della vecchia signora* per la decisa giustapposizione di situazione comica e di figura tragica un esempio netto di tragicommedia, mentre le altre commedie gli sembrano tendere piuttosto alla farsa parodistica, all'umorismo che come tale è sempre sostenuto da un orientamento preciso, che le burle non riescono a scalfire, dietro le quali insomma lo scrittore rimane intatto. <sup>90)</sup>

Il grottesco infatti non è del tipo «romantico», <sup>91)</sup> ma mezzo moralistico. Così l'«Einfall» della commedia è capace di attrarre nella trappola dello straordinario e del bizzarro («La commedia è una trappola, in cui il pubblico regolarmente cade e sempre cadrà»), <sup>92)</sup> anche lo spettatore più disattento costringendolo ad ascoltare delle verità che altrimenti lo lascerebbero indifferente, provocandolo con la parodia, unico modo di trasformare in possibilità un mondo in cui i confini della fantasia sono sempre più spesso violati dalla avanzata della scienza. La risata diviene ultima manifestazione di libertà di fronte al crescente potere dei tiranni, unica espressione possibile <sup>93)</sup> dell'angoscia, del timore e soprattutto della rabbia di un uomo vigile di fronte alla sconsideratezza degli altri. <sup>94)</sup> Il grottesco è usato sempre in forma satirica. <sup>95)</sup> Indicando i suoi maestri ideali Dürrenmatt indica soprattutto degli autori satirici o umoristi considerati come satirici: Aristofane, massimo scopritore delle possibilità dell'«Einfall», <sup>96)</sup> Cervantes, il cui Don Chisciotte diviene figura emblematica di ogni tentativo eroico e perciò ridicolo dell'uomo di muovere all'assalto del mondo, <sup>97)</sup> Swift, al cui «Einfall» nel *Gulliver* Dürrenmatt fa più volte riferimento, <sup>98)</sup> Nestroy, nel cui stile desidererebbe veder rappresentate le proprie commedie. <sup>99)</sup>

Al massimo uso del grottesco corrisponde in Dürrenmatt la massima intenzionalità satirica. Lo si può scorgere con evidenza nella *Visita della vecchia signora*, dove la chiarezza dell'oggetto della satira (il fascino micidiale del denaro) contribuisce a vestire Claire Zachanassian di tutti gli elementi grotteschi: la sua figura «impossibile», il suo corpo sostituito in gran parte da protesi, l'assolutezza delle sue proposte, la minacciosa arroganza delle sue battute di spirito, il suo identificarsi per allusioni con la pantera, il suo potere

che ha ridotto a marionette il suo seguito (i mariti sostituibili a piacere, gli eunuchi, i gangster di Sing-Sing ora portalettighe) e attende di disporre anche dei cittadini di Gullen in forza di una vendetta « logica come i codici dei tempi antichi ».

Ma proprio in questo esempio di così precisa coincidenza fra satira e grottesco, si scorge con evidenza a quale deviazione Dürrenmatt spinga il suo « Einfall », al cui libero corso egli ripetutamente dichiara di voler ubbidire. Non solo egli si sforza di mantenere la « vecchia signora » al di qua dell'allegoria (« Claire Zachanassian non rappresenta né la Giustizia né il Piano Marshall, né tanto meno l'Apocalisse; che essa sia soltanto quello che è, la più ricca donna del mondo, in condizione per le sue ricchezze di agire come un'eroina della tragedia greca, in modo assoluto, come Medea ad esempio. Se lo può permettere »), insiste poi a volerle conferire un suo naturale fascino (« La signora ha un certo senso di umorismo, il che non va trascurato, perché si distanzia dagli altri come da merci venali, e si distanzia anche da se stessa; e possiede inoltre uno strano potere di attrazione, un fascino maligno... »), a isolarla da ogni rapporto concreto con il mondo (« E tuttavia, poiché agisce al di fuori del normale ordinamento umano, è diventata qualcosa di immutabile e di rigido, senza più sviluppo, salvo quello di impietrire, di diventare un idolo di pietra »), a farne una figura poetica (« È una apparizione poetica, e così il suo seguito, perfino gli eunuchi che non devono venire rappresentati con sgradevole realismo e con voci da castrati, bensì irreali, fiabeschi... »).<sup>100)</sup> Con questa riduzione dell'intensità della sua prima comparsa è reso possibile il passaggio a quel piano a cui Dürrenmatt, partito da immagini simboliche di precise realtà, tende sempre a trasferire la satira, al piano cioè della corrottezza del piccolo-borghese. Cosicché non solo si spiega come possono cedere alla tentazione cittadini tanto fedeli ai loro antichi ideali, ma la stessa comparsa della vecchia terribile è dovuta alla colpa di uno di loro. Della difficoltà di questo trasferimento da un piano all'altro risente comunque la tragicommedia che proprio qui (nello spunto sentimentale che porta avanti il primo « Einfall » e nella sproporzione che ne deriva fra colpa e vendetta) ha, come si è visto, il suo lato debole. Altrettanto vale per *I Fisici*, dove lo scacco della scienza costretta a rinchiudersi in manicomio per avere ancora un senso, è soprattutto lo scacco del singolo che crede in tal modo di sfuggire alla propria responsabilità. Altrettanto vale per *Frank V*, la cui mancata riuscita è dovuta soprattutto allo sforzo di trattare l'« Einfall » come un'invenzione farsesca, salvo che poi l'autore stesso temendo che così non tocchi più nessuno, pensa di ricorrere alla figura di Böckmann.<sup>101)</sup> Pur scoprendo per la simbolicità intrinseca alle sue trovate migliori, i motivi concreti della situazione contemporanea, Dürrenmatt sfugge all'analisi del rapporto di quelle trovate con la realtà ed escludendo altri criteri, le dissolve nella concezione della fondamentale impotenza umana. Dovendo rispondere alla domanda sul suo diritto di

parlare da « indenne », dà una risposta che chiarisce il suo modo di intervenire sui fenomeni che non lo hanno toccato che indirettamente: « Io non dispero, rappresento la disperazione. Io sono rimasto incolume, ma descrivo la fine ». <sup>102)</sup>

La risorsa dunque è una distanziata fantasia, e all'interna legge della fantasia lo scrittore intende attenersi fin dall'inizio come alla vera audacia della propria arte. Proprio per l'ampiezza dell'esperimento, libero da ogni ipoteca iniziale, la « finzione » sarà tale da comprendere in sé il « mondo reale » come uno dei tanti possibili riferimenti di una vicenda teatrale proposta come « modello di possibili rapporti umani ». <sup>103)</sup> I riferimenti concreti potranno essere eventualmente definiti dalla critica, ma non proposti dall'autore che si limita ad offrire, al pari di quello che avviene in natura, <sup>104)</sup> uno spaccato di realtà carica di problemi colti nella loro contemporaneità, nella gioia elementare della creazione, fiducioso della fantasia del pubblico che sa ridimensionare ciò che vede secondo la propria personale prospettiva. Scrivere la verità è possibile solo quando ciò avvenga senza premeditazione, perché nell'istinto « a giocare con il teatro » vi è anche la storia, l'atteggiamento che essa necessariamente determina. In questo modo realtà e fantasia dialogano, ma spontaneamente, come spontaneo è l'atto dello scrivere, anche se esso è legato alla storia dell'autore. Egli si limita a rappresentare il mondo nella sua complessità, <sup>105)</sup> vario, colorato, a quattro dimensioni, come ricchezza, non come potenzialità, evitando di deporre quell'« uovo della spiegazione » che qualcuno vi cerca disperatamente

Ma l'impegno resta pur sempre moralistico: in un mondo sempre più razionalizzato al vero autore di teatro, all'autore « spontaneo » spetta paradossalmente il compito di « dimostrare » l'efficacia del caso che può sempre intervenire nella più calcolata delle azioni, come una Provvidenza al rovescio, i cui esiti saranno grotteschi, paradossali, ma non assurdi. Il paradosso è infatti l'estrema verità di una storia — come è detto nella nota ai *Fisici* — e chi si pone di fronte al paradosso, si espone alla verità, che è anche il limite estremo a cui l'autore possa condurre lo spettatore, sulle cui reazioni a quell'incontro non ha poi nessun potere. È la contraddizione già osservata in *Das Versprechen* dove la contestazione del genere « giallo » come pura convenzionalità narrativa non impediva che il romanzo apparisse tale, anche se la scoperta del delinquente non avveniva secondo le regole tradizionali. Come nel romanzo giallo, anche qui l'intento è sempre pedagogico. Le affermazioni teoriche di Dürrenmatt sono spesso contraddittorie, e sono ancor più contraddette dalla pratica teatrale, in cui il « modello di possibili rapporti umani » acquista una intenzionalità precisa. L'insistenza con cui l'autore vi ritorna sopra ha piuttosto all'origine una continua schermaglia antibrechtiana.

Sia per il frequente rimando storico-letterario della critica, sia per la misura di un impegno che per tanti aspetti sembra affine, la definizione del suo atteggiamento verso il teatro coinvolge ben presto, certo già verso il 1950-

52, il confronto con il teatro di Brecht. Già nei *Theaterprobleme* Dürrenmatt critica l'idea brechtiana del teatro come ogni altra regola teatrale, che non determina l'opera ma la presuppone riferendosi a situazioni storico-culturali omogenee in cui essa poté imporsi come tale. Per Dürrenmatt, Brecht è ancora una volta poeta nonostante la ideologia, là dove « ... il poeta Brecht sfugge al Brecht teorico... Il pensiero di Brecht è inesorabile perché egli non pensa inesorabilmente a molte cose ». <sup>106)</sup> La polemica diventa esplicita nel discorso in occasione del conferimento del premio Schiller a Mannheim. <sup>107)</sup> Se Schiller si limitò ad indicare la vana lotta dell'individuo libero contro l'oppressione della società, e dopo i drammi giovanili ritornò ai classici, al culto del simbolo, Brecht — afferma Dürrenmatt — è passato coerentemente dalla critica del suo tempo alla proposta di un ordine che lo modifichi, diventando da ribelle rivoluzionario, forma estrema del poeta sentimentale. Le conseguenze tratte da Brecht ci impongono di chiederci quali conseguenze sappiamo trarre noi: « Abbiamo veramente una risposta o fingiamo di averla? La nostra non è semplicemente paura? Paura di una operazione inevitabile? Non ci lasciamo forse trasportare dalla corrente? I nostri continui riferimenti alla libertà non sono forse scuse per tralasciare ciò che è necessario fare, per rimanere attaccati agli antichi valori, vivendo degli interessi che ci danno e che noi abbiamo assunto senza saperli rivedere? ». <sup>108)</sup>

Il parallelo con Schiller si propone, poiché nonostante le differenze la nostra situazione ha molti punti in comune con la sua. Se egli era realisticamente consapevole della propria impotenza politica in uno Stato smembrato e caleidoscopico, le nostre possibilità d'azione in una « Europa ridotta a periferia della politica internazionale » sembrano a Dürrenmatt ogni giorno più precarie: « Non sono state le rivoluzioni politiche, come generalmente si dice, a cambiare il mondo, quanto l'esplosione dell'umanità in miliardi di uomini, l'inevitabile supremazia della macchina, la fatale trasformazione delle patrie in Stati, dei popoli in masse, dell'amor di patria in fedeltà alla ditta. L'antico dogma dei rivoluzionari, per cui l'uomo può e deve cambiare il mondo è diventato irrealizzabile per il singolo, non ha più valore, è una frase da usare solo per la massa, come slogan, come dinamite politica, come stimolo, come speranza per i grigi eserciti degli affamati. La parte non è più contenuta nel tutto, l'individuo non è più nella totalità, né l'uomo nell'umanità ». <sup>109)</sup>

Schiller in una situazione simile alla costrizione politica aveva opposto la libertà morale (« La rivoluzione non aveva senso per lui, perché egli aveva un concetto più profondo della libertà. Egli non cercava di mutare le condizioni per liberare l'uomo, egli sperava di trasformare l'uomo per la libertà... La libertà non è realizzata dalla politica, né dalle rivoluzioni, essa è una condizione fondamentale sempre presente nell'uomo, anche se l'uomo fosse nato in catene »), <sup>110)</sup> che si manifesta proprio nello scontro con un corrotto ordine sociale di cui inevitabilmente, tragicamente l'individuo diviene vittima. Scar-

tata per quanto detto sopra la soluzione brechtiana (possibile, secondo l'autore, all'epoca in cui la Germania era una grande potenza) Dürrenmatt già nei *Theaterprobleme* aveva detto perché non può accettare la soluzione schilleriana: « Nell'una intravediamo la nostra fine, nell'altra l'oppressione, sicché preferiamo considerarli tutti e due come mondi poetici, che noi godiamo. Noi esigiamo infatti la libertà di per sé, senza tener conto delle nostre colpe, non autorizziamo Brecht, non fermandoci a Schiller: l'uno e l'altro sono nostri giudici, ma noi non ci curiamo della loro sentenza, noi ammiriamo lo stile in cui l'hanno stesa. Brecht e Schiller sono al massimo i due corni di un dilemma che quotidianamente ci assilla e come tali un pungolo costante per le nostre coscienze ». <sup>111)</sup>

Il recupero di Schiller avviene su un altro piano. Il suo maggior merito — per Dürrenmatt — è nella sua kantiana consapevolezza dei limiti della ragione nel processo della conoscenza e dell'attività poetica, per cui Schiller di fronte alla vita ha il coraggio del compromesso, riconosce i limiti della sua famosa teoria davanti a Goethe, e negli ultimi anni torna al teatro, pur trovandosi nuovamente di fronte ai limiti del pensatore (« Voler passare dal pensiero alle cose, senza mai raggiungerle »), con una passione che sostiene anche la ridondanza retorica. Il suo concetto di libertà è più severo di ogni altro, non dipende da un sistema, ma dalla vita, inafferrabile al di là dei fenomeni ma perciò appunto tanto più minacciosa: « L'uomo è solo in parte un essere politico, il suo destino non si compie attraverso la politica, ma attraverso ciò che è al di là della politica, ciò che viene dopo la politica. Qui vivrà o perirà. Lo scrittore non può votarsi alla politica. Egli appartiene all'uomo completo ». <sup>112)</sup>

Nello stesso anno la polemica è ribadita in *Frank V* in cui la critica credette di scorgere riferimenti precisi (di imitazione o di parodia) all'*Opera da tre soldi*. Come si è detto, l'autore rifiuta decisamente una concezione del teatro che si proponga una riproduzione del mondo, opponendole una drammaturgia del possibile come risultato di una svolta del suo pensiero teatrale che da « una riflessione sul mondo » è passato ad « una riflessione di mondi ».

Da parte di Brecht la risposta era stata chiara, ed è anzi proprio da una affermazione di Dürrenmatt sull'impossibilità di una riproduzione del mondo sulla scena che il drammaturgo di Augusta prende spunto per una delle sue più citate affermazioni. Intervenendo infatti nel dibattito sul teatro proposto dal « Darmstädter Gespräch 1955 » Brecht aveva dichiarato: « Non posso dire che la drammaturgia che io per particolari motivi chiamo non-aristotelica, e la recitazione che ne consegue, rappresentino la soluzione. Un fatto però è diventato chiaro: il mondo moderno si può descrivere agli uomini moderni solo se viene descritto come un mondo modificabile... In un'epoca in cui la scienza è capace di modificare la natura al punto da render il mondo quasi abitabile, l'uomo non può più essere rappresentato come oggetto di un am-

biente sconosciuto ed immutabile. Dal punto di vista di una palla non si possono capire le leggi dei suoi movimenti.

« ... Non vi meraviglierà se dico che il problema della riproducibilità del mondo è un problema sociale. Ho sostenuto quest'idea per molti anni ed ora vivo in un paese, in cui si fa un enorme sforzo per modificare la società... il mondo di oggi può essere riprodotto sul palcoscenico, solo se è concepito come modificabile ». <sup>113)</sup>

Ma con altrettanta fermezza Dürrenmatt si è sempre difeso da ogni connivenza con il teatro dell'assurdo, specialmente nei suoi frequenti riferimenti a Ionesco <sup>114)</sup> né la critica più attenta ve lo ha mai confuso.

Basterà a tale proposito il confronto fra uno qualsiasi degli « Einfälle » di Dürrenmatt e le trovate di Ionesco. La trovata di Ionesco è infatti un'immagine onirica ossessionante, emerge da uno stato psicologico primitivo, scoperto come realtà archetipa in un momento di « sbalordimento di esistere » e trasportato sul piano della coscienza come proposta estrema di una individualità concepita come *malaise*. <sup>115)</sup> Egli spinge una situazione al parossismo, fino al punto dove tragico e comico si compenetrano nella loro comune violenza <sup>116)</sup> e dove il linguaggio banale si frantuma in un surreale non senso, producendo al massimo grado di accelerazione, al massimo ispessimento di uno stato psicologico, di un sentimento, di una situazione, di una paura, una catarsi che si esprime nella risata; d'altra parte proprio per la profondità raggiunta nel sondare la situazione umana come vuoto, il teatro dell'assurdo — per cui Esslin sa trovare troppi precursori <sup>117)</sup> — si propone di richiamare ex contrario una dimensione dell'indicibile, con il rischio che queste marionette della disperazione assomiglino a marionette sentimentali, a dei clown. Anche a Dürrenmatt (che condivide con Ionesco l'idea della priorità della commedia, della socialità interna all'opera d'arte, della prevalenza del « conflitto » sul « problema ») l'« Einfalle » si presenta come situazione estrema, non però come « psicologia spinta ad una dimensione metafisica » (Ionesco), ma come paradosso moralistico. Nonostante la sua difesa di un teatro che « avvenga » sulla scena, Dürrenmatt propone in realtà non tanto un « teatro del visibile » quanto un « teatro della parola ». La situazione che egli mostra non si fonda sul paradosso del quotidiano quanto sul paradosso morale a cui spinge i suoi personaggi per attenderne la reazione che nel migliore dei casi sarà saggezza, <sup>118)</sup> riconoscimento (cioè discussione, distanza) della situazione in cui si trovano. Per Dürrenmatt dunque il comico sarà da una parte rispecchiamento di un mondo assurdo, dall'altra offrirà possibilità di redenzione, mentre per Ionesco, esso, essendo intuizione dell'assurdo, sembra più desolante del tragico, e quindi senza via d'uscita, <sup>119)</sup> allo stesso modo che la resistenza di Ill è, come si è visto, riconoscimento morale della propria colpevolezza, non ha la gratuità e la precarietà della fine di Béranger nei *Rinoceronti*. Per questa irruenza moralistica a Dürrenmatt è sbarrata sia la via del

teatro poetico (di cui, nel calco lasciato dalla parodia, si nota una continua tentazione) sia la via della storicizzazione della trovata come è stata percorsa da Arthur Adamov, partito anche lui dalla trovata come trascrizione del sogno, salvo poi averla saputo integrare in una realtà storica concreta, passando cioè da un teatro « metafisico », grottesco « terribile », ad un teatro « *situé* », che « cerca di rendersi conto delle difficoltà reali della vita, politiche, psicologiche, anche psichiatriche ». <sup>120)</sup>

La polemica fra i due corni del dilemma si ripresenta da sé dopo ogni commedia, come oscillazione fra percezione del caos ed ottimismo a tutti i costi, fra impegno civile ed assoluta particolarità dell'atto artistico. Dürrenmatt sembra abbandonarsi volentieri alla casualità dell'ispirazione, ma da buon burattinaio sa mostrare l'efficacia di quell'« imprevedibile caso » con sadico pedagogismo, così come sembra compiacersi della parodia salvo ridare alla parola, là dove occorra, la sua scarna efficacia. Se l'oscillazione può sembrare l'aspetto meno soddisfacente dell'opera di quest'autore nel suo complesso, lo spazio che essa determina, — e che è abbastanza vasto per poter prevedere nuove soluzioni — è anche lo spazio tipicamente dürrenmattiano, la sua spiccata caratteristica nel panorama del teatro moderno, al di qua fin dall'inizio dalla tentazione dell'assurdo e sempre al di là del naturalismo. In questo spazio si inserisce il suo « esperimento » che è mutabilità: essendo la realtà di per sé caotica e in questa sua caoticità « troppo potente, scabrosa, crudele ed equivoca, soprattutto troppo opaca », deve mutare l'avventura dello scrittore per carpire la realtà, darle forma, farla diventare parola.

Ora, questa mutabilità che, come si è visto, è risultato della sua situazione privilegiata ed insieme forzata di scrittore svizzero, è esplicitamente identificata con quella dello scrittore europeo tout-court. Nello stesso anno in cui, servendosi dell'occasione schilleriana dichiara la situazione del singolo rispetto al tempo di Brecht (« Il singolo avverte un senso d'impotenza, l'impressione di esser dimenticato, di non poter più intervenire e decidere, di dover sparire per non perire, ma anche il presagio di una grande liberazione, di nuove possibilità, il presentimento che sia venuto il tempo di fare decisamente e coraggiosamente ciò che gli spetta di fare ») <sup>121)</sup> esemplifica il senso concreto di quell'ancora possibile impegno nella situazione di uno scrittore di un piccolo Stato (del Liechtenstein, ad esempio) rispetto a quello americano. Mentre questi tende, deve tendere anzi, al realismo per il bisogno di dare un volto concreto ad un paese enorme, sempre più astratto, riducendolo alle dimensioni del milieu, lo scrittore del Liechtenstein non può non essere che uno scrittore sperimentale: « Per questo scrittore il Liechtenstein diverrà modello del mondo, egli lo consoliderà sfruttandolo, facendo di Vaduz una Babilonia e del suo principe un Nabuccodonosor, per esempio. Certo, gli abitanti del Liechtenstein protesteranno, troveranno tutto troppo esagerato, vi lamenteranno l'assenza degli Jodel e del formaggio del Liechtenstein, ma i lavori di questo

scrittore si rappresenteranno non solo a San Gallo, egli diventerà internazionale, perché il mondo si rifletterà nel suo Liechtenstein inventato. Questo scrittore dovrà usare sempre nuove trovate, dovrà continuare a fare del Liechtenstein un modello del mondo, sarà costretto a intraprendere come autore di teatro delle vie rivoluzionarie, e queste strade nuove saranno valide perché per lui non ce ne possono essere altre... una volta che lo Stato abbia assunto l'aspetto di un piccolo Stato, procura allo scrittore una nuova libertà. La libertà cioè di prendere lo Stato per quello che è: una necessità tecnica e non un mito che divora l'uomo. Il piccolo Stato, tecnicamente e civilmente organizzato, come lo si trova in Europa, ha perso da sé il suo potere politico: il mondo nel suo complesso è ora il suo problema, ma è anche il problema dei suoi scrittori... Lo scrittore di una piccola nazione, non può permettersi, nemmeno da un punto di vista commerciale, di essere troppo patriottico... ». <sup>122)</sup>

A questo punto l'Europa sembra essere diventata davvero una copia ingrandita della Svizzera. Se vi è un segno nel teatro di tale identificazione, questo è la scomparsa dell'«uomo coraggioso». Lo scancellamento (che ha effetto retroattivo, su Romolo ad esempio) avviene verso il 1955-56, quando Dürrenmatt da un lato propone la «redenzione» di Alfredo III, dall'altro è indeciso sulla sorte di Alfredo Traps. Dopo la «conversione» di III, con cui questi riusciva a «ricostruire in sé l'ordine del mondo», Traps sbaglia tutto, Böckmann ha solo struggente nostalgia per la redenzione, Möbius ne ha una breve illusione in manicomio, Matthäi è oramai soltanto un paranoico, Schwitler non capisce più il senso della morte. Con l'identificazione Svizzera-Europa, parallela alla constatazione della crescente indecifrabilità del mondo (il banale incidente, come falla di un mondo sempre più perfetto, diventa la sola possibilità di racconto) si direbbe che per Dürrenmatt cada la necessità o lo scrupolo pedagogico di raffigurare sul palcoscenico una «risposta» al caos, la quale è rimandata ora al pubblico, provocato nel paradosso ma sempre imprevedibile nelle sue reazioni.

Tale risposta è ancora nel segno della sottomissione, un ottimismo della estrema povertà sorto ai limiti del fallimento: la vittima non si «salva» né per astuzia né per quella «Einsicht» nelle leggi autodistruttrici della violenza che sostiene una figura come quella, ad esempio, dello Schweyk brechtiano, ma solo se sa assoggettarsi alla violenza del caos di cui costituisce l'ultima insopprimibile testimonianza umana.

Non è difficile identificare quell'atto per cui alcuni personaggi «coraggiosi» riescono ad opporsi al caos senza disperare con un atto di fede, o comunque un'eco di esso, l'accettazione incondizionata della propria situazione quale parte necessaria di un ordine che non va distrutto. Se infatti quell'atto richiama un'atmosfera esistenzialista, esso si integra immediatamente in un humus religioso. Dürrenmatt non è un nichilista, come spesso è stato definito. Né la sua risata ha la totale amarezza di quella di Büchner («È vero, rido

spesso», scriveva questi ai suoi genitori nel 1834, «ma non rido di come un uomo sia, ma del fatto che egli sia un uomo, fatto di cui egli non ha colpa, e rido di me stesso, che ne condivido il destino») <sup>123)</sup> né il caos che egli scorge ha la disperata assurdità di quello narrato dalla Nonna nel *Woyzeck*. Quello stesso mondo infatti è di abbagliante splendore nella prospettiva dell'angelo che accompagna Kurrubi, poiché: «Di fronte all'uomo senza la grazia c'è sempre l'uomo con la grazia. Non si deve mai dimenticarlo. L'angelo ha sempre ragione, la terra continua ad essere sempre il miracolo. A noi può sembrare che l'angelo capisca poco del mondo, ma io credo che ne capiscano meno quelli che vedono il mondo solo come disperazione. La terra non è sospesa nel nulla, essa è una parte della creazione. Questa è la differenza»). <sup>124)</sup> Anche se lo scrittore non ha il diritto di porsi fuori del mondo «in una prospettiva da cui esso appaia meno minaccioso», rimane il conforto di un sostegno indistruttibile, l'impossibilità di «cadere fuori del mondo». Il cielo è «il luogo più importante» dei suoi drammi e le sue vittime ne accettano l'arbitrio con entusiasmo. Da questa prospettiva religiosa, tutta l'opera si articola nel segno della parodia dell'attività umana, assumendo in fine nella comune redenzione tutti i personaggi, coraggiosi e non, comunque però esposti al grottesco e vittime della paura, come sui tetti di Monaco danzano la stessa danza Bockelson e Knipperdollinck. Ogni invenzione di questo autore svizzero, anche quella apparentemente più burlesca, ha la sua origine o per lo meno incontra inevitabilmente nel suo sviluppo una problematica morale di radicalismo protestante, che ponendo i personaggi di fronte ai problemi del bene e del male, della disperazione e della grazia, in una atmosfera di paradossalità, li considera immediatamente *sub specie aeternitatis*. Le ultime parole di Übelohe nel *Matrimonio del Signor Mississippi*

Affinché la gloria di Lui risplenda  
nutrita dalla nostra impotenza

potrebbero concludere ogni commedia, saldando insieme quegli elementi del teatro di Dürrenmatt — moralità e cinismo <sup>125)</sup> — che altrimenti rimarrebbero incompresi.

La derivazione calvinistica è evidente, <sup>126)</sup> ed è assai probabile che su di essa agisca l'influsso di un teologo di così vasta eco come Karl Barth, che porta all'estremo la separazione calvinistica fra Dio e mondo, opponendo alla «religione» (sempre colpevole di titanismo) la fede derivante dalla grazia di un Dio «totalmente altro», la manifestazione della cui parola nel mondo dominato dal peccato avviene nel segno del contrasto. Pur vicino per molti aspetti all'esistenzialismo, Barth se ne distacca per l'interpretazione del nulla, che gli appare non come qualcosa da affrontare con le nostre forze (Sartre), né come ciò da cui tutto nasce (Heidegger) ma sulla base della rivelazione, come op-

posto a Dio, forza concreta e storicamente attiva che incombe su tutto il creato affermandosi nel peccato. Questa identificazione del nulla con il peccato è pur oscuramente alla base della attrazione-repulsione del nulla nelle battaglie dei Donchisciotte di Dürrenmatt, ed è battaglia viva, che non tollera misticismi ed angosce.

Piú difficile risalire da Barth a Kierkegaard, sebbene, a quanto afferma Urs Jenny, Dürrenmatt abbia pensato addirittura ad uno scritto su « Kierkegaard ed il tragico ». <sup>127)</sup> Limitandoci ad osservare che è ben difficile ritrovare nelle commedie, nelle prose, negli scritti teorici un riferimento concreto al filosofo danese, letto senza dubbio negli anni giovanili e riascoltato nella mediazione kafkiana, si potrà dire che i piú coraggiosi personaggi di Dürrenmatt si limitano al « primo movimento », quello della « rassegnazione infinita », appreso nella remissività di fronte alla morte, non divengono cioè cavalieri della fede, capaci di disarmare Dio con la loro debolezza, ai quali nel momento supremo del sacrificio, come ad Abramo, venga restituito tutto ciò a cui essi hanno rinunciato, appunto perché hanno saputo credere nell'assurdo. Il miracolo non avviene e Dürrenmatt si limita a rappresentare il rappresentabile, cioè la commedia del mondo.

Tale commedia sembra giunta al suo culmine oggi, nell'apocalisse imminente, provocabile dall'uomo. Ma a saperla guardare da lontano anche in questa apocalisse continuano a scendere i raggi della grazia <sup>128)</sup> ed al singolo costretto a convincersi della vanità di ogni gesto per rivoluzionare il mondo, non rimane che tornare al campicello della propria anima, come l'autore vorrebbe lavorare da modesto artigiano al suo teatro. « Attendendo, attendendo », direbbe Ionesco. <sup>129)</sup> Dürrenmatt attende, come Augia, la grazia, anche se essa si fa sempre piú incerta e si riflette forse soltanto — come nella *Panne* — nel monocolo di un ubriacone.

L'attesa è però attesa viva dell'uomo di teatro che sa anche troppo abilmente servirsi delle esperienze altrui. Il problema delle ascendenze stilistiche, delle « fonti » di Dürrenmatt è infatti particolarmente complesso in un autore che si è sempre definito un epigono. Come si è cercato di indicare nelle singole interpretazioni, Brecht è sempre presente come riferimento stilistico, oltreché polemico; il contenuto di queste *pièces* è assai vicino, nonostante la diversità di prospettiva, all'anarchismo del primo Brecht, così come la tecnica teatrale dell'autore svizzero sembra nel suo insieme un compromesso fra il linguaggio inaugurato da Brecht e le vecchie strutture espressive. Di questa la piú prossima è quella di Wedekind <sup>130)</sup> che esaltando la vitalità come forza primitiva e indefinibile dagli schemi morali borghesi, portava le figure che l'incarnavano al limite del grottesco, dove esse per l'assolutezza delle loro premesse, diventano tragicomico specchio di un ordine che negavano. Nell'uno e nell'altro Dürrenmatt scorge soprattutto la possibilità e l'attuazione di un teatro « elementare », libero dalle strette della psicologia e dalle falsificazioni del natu-

ralismo, con un'azione autentica, concretata in un linguaggio teatrale. Nella consuetudine con l'uno e con l'altro trova gli strumenti per un teatro capace di giocare con tutti i trucchi della *Verfremdung*, con lo spettatore costretto da un'emozione all'altra, da un colpo di scena all'altro, sollecitato ora all'identificazione con la vicenda ora spinto a giudicarla, sconcertato dalla ambiguità delle parole, dall'assurdo delle situazioni, dalla relatività della parodia in cui tutto è possibile e tutto ugualmente precario. Delle trasformazioni o meglio interpretazioni che vi subisce Kafka si è detto (trasformazioni non lontane da quelle che l'autore del *Processo* subisce negli adattamenti teatrali); meno dirette o limitate a certe figure o tratti tecnici le influenze di Thornton Wilder (spesso citato con ammirazione negli scritti teorici); Shaw, Sartre, Giraudoux, Aristofane e Nestroy, proposti come ideali del suo teatro, non lasciano impronte concrete nella stesura delle commedie in cui pur nel bersaglio della parodia si ritrovano più spesso Shakespeare e Schiller a dimostrare, se ve ne fosse bisogno, una consuetudine con i classici spesso bruscamente respinta.

Più frequente il rinvio per Dürrenmatt alla categoria dell'espressionismo, e infatti non sarà stato difficile riconoscere in molti atteggiamenti interpretati nelle pagine precedenti una coincidenza con quelli dell'espressionismo storico, il cui fondo, a distanza, si rivela religioso e mistico, nella tensione totale verso una realtà metafisica, anche là dove più radicale si fa l'impegno eversivo. Questo aspetto, del radicalismo rivoluzionario, manca naturalmente in Dürrenmatt, sia per la vigorosa radice protestante sia per il diverso momento storico, meno propizio all'ideale patetico, sicché manca anche l'eroe che annunci una nuova umanità, riconquistata nell'immediatezza della visione e comunicata spesso nel sacrificio alla nuova comunità. Dürrenmatt offre anzi costantemente la parodia sia del radicalismo rivoluzionario sia del pathos del sacrificio, non soltanto in « *Es steht geschrieben* » dove la negazione dell'eroe diventa tematica, ma anche nelle commedie seguenti, in *Romolo* e soprattutto in *Il Matrimonio del signor Mississippi*, che è a metà strada fra l'ispirazione religiosa dei primi drammi e l'affacciarsi di tempi politico-sociali, con il suo *pas-tiche* di stili e l'esplicito finale, resta il lavoro più tipico dell'autore. Nella *Visita della vecchia signora* il sacrificio di uno non arresta, anzi rende possibile la corruzione di una comunità; Akki è un anti-eroe, disposto a tutte le umiliazioni per sopravvivere, Frank V non ha l'energia dei suoi predecessori, Möbius fallisce persino nel tentativo di fare l'eroe in un manicomio; nei romanzi gialli si contesta anche la possibilità dell'eroismo rifugiandosi nella meccanica del giallo. A questi antieroi perciò non è concessa nemmeno la morte, ridicolizzata o affidata nel migliore dei casi ad un boia impiegato di stato, ad una vecchia signora pazza, ai figli allevati in collegi di lusso, ad una dottoressa con la gobba. Eppure sotto la furia dell'esperimento, l'assurdità delle situazioni, l'apparente ritrosia da ogni impegno, Dürrenmatt continua a proporre un uomo nuovo, almeno in negativo, libero da ogni complicità

e cosciente della propria situazione, la cui libertà però potendo essere soltanto resistenza interiore all'assalto del male, si presenta sul palcoscenico come « capacità di morire umilmente ». In questi casi — fino ai tempi della *Visita della vecchia signora* — alla vittima era concesso di chiudere la commedia; l'inno turgidamente espressionistico di *Es steht geschrieben* (« Signore! Signore!... Verso di Te, come una fiamma ardente, sale dritta la mia disperazione / e i tormenti che mi dilanano / ed il grido della mia bocca lanciato verso di Te... ») e in *Der Blinde* (« ... in frantumi è intorno a noi la grandezza dell'uomo / e nella nostra carne, come nel sasso, è scavata la strada che dobbiamo percorrere / ... infranti giaciamo davanti al volto di Dio, e così viviamo nella sua verità ») diventa nostalgia nell'addio di Romolo all'Impero, è compromesso dalla donchisciottesca figura di Übelohe in *Mississippi*, trionfa di gioia terrena a Babilonia, è ridotto ad un'esclamazione subito sopraffatta dall'inno al benessere a Gullen. Se all'inizio vi era chi vi sentiva un'affinità con Claudel, nelle commedie più recenti l'inno sparisce o diventa canzonetta, salvo risorgere vigorosamente, come parodia di conquista, nella visione apocalittica di Möbius. Nella prosa, dove la tentazione dell'inno, il passaggio al verso è naturalmente impedito, vi è nondimeno nelle figure una costante tendenza a superare le proprie dimensioni, ad allargarsi al gesto esorbitante, a riempire lo spazio che le circonda con la loro mole mostruosa; anche qui, come nel teatro, contro questa tendenza a dire di più di quello che si possa dire e ad essere più di quello che si è, si avverte un freno sempre più frequente, specialmente dopo lo sfogo di *Greco cerca Greco*, dove questa disponibilità delle figure è portata agli estremi. Con questa attitudine parodistica Dürrenmatt partecipa d'altra parte al filone tragicomico interno allo stesso espressionismo fin dagli inizi, come espressione paradossale, sola possibile dell'assolutezza della protesta, come coscienza della sua disparità con la realtà: si pensi a Sternheim ma anche a Kaiser i cui personaggi — rigenerati da un'improvvisa avventura — vivono in bilico fra tragedia e commedia.

Eppure nessuno scrittore svizzero di rilievo aveva preso parte al movimento espressionista<sup>131)</sup> (che pure vide stampata proprio in Svizzera nel 1918 una delle sue opere più famose e più caratteristiche: *Der Mensch ist gut* di Leonhard Frank), come nessun poeta svizzero partecipò al Dada. Superata la crisi all'inizio della prima guerra mondiale quando gli eventi bellici sembravano creare una profonda divisione fra la Svizzera tedesca e la Svizzera latina (sono i tempi della Nuova Società Elvetica e dell'intervento di Carl Spitteler sui doveri morali della neutralità), l'ideale della comunità democratica-repubblicana, affermatasi nel secolo della borghesia liberale, è continuamente riproposto ed i presagi della crisi si scancellano nella fedeltà quotidiana ad un incolume ideale borghese che si identifica con la fedeltà alla propria terra. Se vi è uno scrittore che si faccia davvero inter-

prete della situazione con una sottile e svagata amarezza quale forse soltanto un paese avulso dalle avanguardie poteva dare, questi è Robert Walser, e non Meinard Inglin, che nel suo *Specchio* registra la faticosa svolta della storia o Jakob Schaffner, la cui avventura antiborghese sfocia nel nazismo.

Lo scontro con l'angoscia dunque è rimandato agli anni della seconda guerra mondiale, quando pur ripetendosi il miracolo della neutralità, l'ideale della piccola nazione vigilante sulla propria integrità continuamente minacciata dall'esterno e travagliata all'interno dalla tentazione della guerra totale, si presenta in tutta la sua precarietà, buono al massimo per un'azione umanitaria, ma insufficiente per proporre una alternativa, mentre intanto i presagi dei primi anni del Novecento erano oramai diventati mostruose realtà, complicate dall'avanzata della tecnologia.<sup>132)</sup> Il dramma che sorgeva dalla necessità morale di dar voce al fallimento del singolo in una situazione apparentemente integra, recuperava un ritardo (tutto l'Ottocento non ha dato opere di teatro in Svizzera, né meritano interesse i tentativi di Carl Spitteler) e nello stesso tempo poteva avere nell'immediato dopoguerra una sua apparenza profetica. Dürrenmatt — piú che Frisch — recupera in questa operazione atteggiamenti affini a quelli del pre-espressionismo e dell'espressionismo stesso (con il risultato di apparire d'avanguardia, soprattutto in Germania e in America), ma è naturale quindi che essi — a tale distanza — non possano che uscirne parodiati e che rinunciando ad ogni fiducia nella volontà, ad ogni slancio della passione, si riduca ancor piú la vitalità dei contrasti insiti in quel movimento.

Per Dürrenmatt come per gli espressionisti il caos è l'immagine del mondo, ma il caos visto da Dürrenmatt è il caos morale prodotto dall'avanzata della tecnologia, con cui l'uomo non ha saputo tener il passo, ed è considerata come inarrestabile e vittoriosa di ogni rivoluzione. Eppure, se non è piú possibile il grido, l'impegno è ancora quello di salvare il singolo, e nel tentativo di circoscrivere i limiti di una libertà nata dalla costrizione, lo scrittore svizzero non può che riproporre la sua propria esperienza storica che s'identifica — qui — con il suo radicalismo protestante. L'accettazione della realtà come ordine nonostante l'apparenza, considerata dunque a distanza, «al di là della linea», è l'ultimo atto di coraggio, la risposta dello scrittore.

Essa giunge sulla scena quindi con i paludamenti di un teatro affatto nuovo, avverso per sua natura all'avanguardismo, e con una tesi non nuova, anche se capace almeno per un certo periodo di apparire tale in una situazione letteraria in cui il mondo piccolo-borghese appare ancora l'unico residuo di individualità di fronte all'avanzata di una civiltà industriale considerata come fatale. L'autore ha il merito però di saper ammodernare quel teatro con le risorse della cultura teatrale novecentesca, limitando, anzi spegnendo nel grottesco, l'eco del personaggio, altrimenti portatore di un mes-

saggio e lasciandone alla fine solo un'immagine in negativo. D'altra parte le sue invenzioni satiriche vanno, come si è visto, molto di là dell'umorismo venato di rimpianto a cui lo scrittore vorrebbe ridurle: il suo ideale di artigiano intento a dar forma senza pretese di profondità al materiale che gli sta davanti è continuamente disturbato dalla realtà quotidiana. Anche se in alcune sue dichiarazioni Dürrenmatt sembra vicino alle premesse della avanguardia sulla necessità di assumere un « atteggiamento nelle cose e delle cose », egli le rifiuta nella pratica dell'esperimento e reclama il diritto del contenuto, della « storia ». <sup>133)</sup> Il suo teatro non è un gioco parallelo al nulla, un gesto di fronte al vuoto, il ricordo di un teatro che si va spegnendo, balbettato da una coscienza ridotta a sempre più labile testimonianza di parole e di gesti un tempo significanti. Le « storie » del suo teatro che egli ricava come « blocchi di pietra » dalla « pietraia » del mondo contemporaneo, sono immagini sempre più evidenti di una società che si autodistrugge per la sua illimitata fiducia nella violenza e nella sopraffazione.

EUGENIO BERNARDI

<sup>1)</sup> Vedi CESARE CASES, *Il matrimonio del signor Mississippi*, ora in *Saggi di letteratura tedesca*, Torino 1963.

<sup>2)</sup> I primi a seguire puntualmente le fasi dell'ascesa di Dürrenmatt, furono gli svizzeri, che sembrano però non essersi ancora del tutto riavuti dalla sorpresa per la insperata comparsa di ben due autori di teatro in un paese tradizionalmente devoto al romanzo, e che finiscono per indulgere quindi troppo spesso alla venerazione. È il caso dell'unica analisi completa apparsa fino ad oggi sull'opera di Dürrenmatt, *Friedrich Dürrenmatt-Stationen seines Werkes* di ELISABETH BROCK-SULZER (Zürich 1964<sup>2)</sup>, che pur ricca di osservazioni interessanti sembra proporsi una difesa ad oltranza, rinunciando a mettere in rilievo una linea di sviluppo nel complesso dell'opera. Valore informativo intende avere il volume di HANS BÄNZIGER, *Frisch und Dürrenmatt* (Bern 1962<sup>3)</sup>, che avvicinando i due autori del momento cerca di scoprirne i rapporti con la situazione di crisi culturale del dopoguerra svizzero; è un volume importante anche per le notizie sulla biografia e sulle opere inedite. CHRISTIAN MARKUS JAUSLIN (*Friedrich Dürrenmatt-Zur Struktur seiner Werke*, Zürich 1964) si propone lo studio delle commedie maggiori dal punto di vista della loro qualità teatrale, ma sfiora soltanto i problemi centrali. Gli studi più importanti sull'argomento sono di CESARE CASES (*Il matrimonio del signor Mississippi e Wieland, Dürrenmatt e l'onoschiamachia*, ora in *Saggi di letteratura tedesca*, cit.) e di HANS MAYER (*Dürrenmatt und Frisch, Anmerkungen*, Pfullingen 1963).

<sup>3)</sup> Friedrich Dürrenmatt è nato il 5 gennaio 1921 a Konolfingen, nel cantone bernese da una famiglia di origine contadina. Il padre è pastore protestante; il nonno Ulrich Dürrenmatt fu un noto uomo politico, delegato al Consiglio Nazionale, autore di poesie satiriche contro la meschinità della vita nei vari cantoni svizzeri negli anni della Gründerzeit e del Kulturkampf bernese. Nel 1935 la famiglia si trasferisce a Berna, dove Friedrich frequenta il ginnasio. Dopo la maturità s'iscrive alla Facoltà di Lettere di Zurigo, dopo un semestre torna a Berna, dove frequenta lezioni di letteratura, filosofia, scienze. Non conclude gli studi; verso il 1940 incomincia a scrivere; una commedia (inedita) è del 1943. Fra il 1946 e il 1948 è a Basilea: è il periodo più difficile. *Es steht geschrieben* messo in scena nel 1947, è uno dei pochi scandali della vita teatrale di Zurigo, ma non rappresenta certo una svolta nella vita dell'autore; la situazione non cambia a Ligerz, dove abita fra il 1948 e il 1952; collabora alla « Weltwoche » con articoli di critica teatrale, scrive alcuni sketches per il Cabaret Cornichon. Alle difficoltà economiche s'aggiunge la malattia, una grave forma di diabete. La collaborazione con la radio tedesca per alcuni radiodrammi, la fortuna dei suoi romanzi gialli e soprattutto il successo in Germania con *Il matrimonio del signor Mississippi* migliorarono notevolmente la situazione. Vive dal 1952 a Neuchâtel.

<sup>4)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Die Stadt*, Zürich 1952, p. 198.

- <sup>5</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Schriftstellerei als Beruf* (1956) ora in *Theater-Schriften und Reden*. Zürich 1966, p. 50.
- <sup>6</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Die Panne*, trad. it. di E. Bernardi in *Giuochi patibolari*, Milano 1963, p. 127.
- <sup>7</sup>) HANS MAYER, *Frisch und Dürrenmatt*, cit. p. 20.
- <sup>8</sup>) EUGENIO BERNARDI, *Max Frisch e il romanzo-diario*, in «Annali di Ca' Foscari», 1967, pp. 7-40.
- <sup>9</sup>) «Forse in questo consiste il dono toccato a coloro che sono stati risparmiati dalla guerra, e la loro vera missione. La libertà, divenuta rarissima, di essere equi. È l'unica dignità possibile, che ci permette di vivere nella cerchia dei popoli che soffrono» (MAX FRISCH, *Diario di antepace*, trad. it. di Angelica Comello e E. Bernardi, Milano 1962 pp. 146-47).
- <sup>10</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Es steht geschrieben*, Zürich 1959 (1<sup>a</sup> ed. Basel 1947). Il lavoro fu scritto fra il luglio del 1945 ed il marzo del 1946, rappresentato per la prima volta nello Zürcher Schauspielhaus il 19 aprile 1947.
- <sup>11</sup>) MAX FRISCH, *Num singen sie wieder*, rappresentato allo Schauspielhaus il 29 marzo 1945 (in *Stücke I*, Frankf. a. M. 1964).
- <sup>12</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Es steht geschrieben*, cit., p. 29.
- <sup>13</sup>) Ibid., p. 29.
- <sup>14</sup>) Una luna simile, cavernosa e raggrinzita, ravvicinata fino alla mostruosità eppur sempre lontana, splende spesso nelle notti espressionistiche. In *Atalanta oder die Angst* di GEORG HEYM (1911), ad esempio, essa è esplicitamente una rappresentazione di un Dio assente di cui è rimasto solo l'involucro. Il cielo sconfinato solcato da pianeti antichi e temibili è lo sfondo di molti drammi di Dürrenmatt.
- <sup>15</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Es steht geschrieben*, cit., p. 61. Sul dramma vedi anche BEDA ALLEMANN in *Das deutsche Drama*, a cura di Benno von Wiese, Düsseldorf 1958, pp. 415-32.
- <sup>16</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Der Doppelgänger*, Zürich 1960, ora anche in *Gesammelte Hörspiele*, Zürich 1961.
- <sup>17</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Der Blinde*, Zürich 1960. Prima rappresentazione a Basilea, 18 gennaio 1948.
- <sup>18</sup>) FRITZ BURI, *Der Einfall der Gnade in Dürrenmatts dramatisches Werk* in *Der unbequeme Dürrenmatt*, Basel 1962.
- <sup>19</sup>) *Romulus der Grosse, Eine ungeschichtliche historische Komödie*, seconda stesura in *Komödien I*, Zürich 1957. Il testo della prima stesura, rappresentato a Basilea il 23 aprile 1949, non è stato pubblicato. La seconda stesura contiene variazioni di scarso rilievo per i primi tre atti, più importanti per il quarto.
- <sup>20</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Die Stadt-Prosa I-IV*, Zürich 1952.
- <sup>21</sup>) La situazione ricorda quella del *Colloquio con l'orante* di Kafka. In Kafka l'incontro del personaggio narratore con lo strano individuo diventa occasione per una reciproca confessione sulle difficoltà di afferrare la banalità quotidiana, in Dürrenmatt scade ad effetto teatrale.
- <sup>22</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Die Stadt*, cit. p. 197.
- <sup>23</sup>) Vedi FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, Zürich 1955, p. 60.
- <sup>24</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Der Richter und sein Henker*, Einsiedeln 1952, trad. it. di E. Filippini, Milano 1960.
- <sup>25</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Der Verdacht*, Einsiedeln 1953.
- <sup>26</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Die Ehe des Herrn Mississippi*, in *Komödien I*, Zürich 1957. Rispetto alla prima stesura (1952) vi sono eliminate molte delle metafore religiose. Trad. it. di A. Rendi, Torino 1960. Prima rappresentazione a Monaco, 16 marzo 1952.
- <sup>27</sup>) V. CESARE CASES, *Il matrimonio del signor Mississippi*, in *Saggi e note*, cit.
- <sup>28</sup>) Di tale abuso d'invenzioni già si era stupito GOTTFRIED BENN, «Questo è ancora teatro?... L'arte è qualcosa di severo, comporta e richiede decisione... È possibile esprimere sul palcoscenico la situazione interiore dell'uomo d'oggi... atomizzando lo spazio e il tempo e senza sapersi nemmeno decidere per la collocazione geografica?... Sono domande che ci si deve porre, perché questo lavoro non è una commedia, uno scherzo, ma come appare evidente dal finale, una tragedia esistenziale. E allora bisogna rispondere che la separazione fra l'autore che relativizza e discute e le sue figure non è compiuta», ora in *Der unbequeme Dürrenmatt*, Basel, 1962.
- <sup>29</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Der Prozess um des Esels Schatten (Ein Hörspielnäch Wieland-aber nicht sehr)*, ora in *Gesammelte Hörspiele*, Zürich 1961.
- <sup>30</sup>) CESARE CASES, *Wieland, Dürrenmatt e l'onoschiamachia*, cit.
- <sup>31</sup>) BERTOLD BRECHT, *Gedichte*, Frankf. a. M., vol. I, p. 87.
- <sup>32</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Stranitzky und der Nationalheld*, Zürich 1959, ora in *Gesammelte Hörspiele*, cit.
- <sup>33</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen (Ein Kur für Zeitgenossen)*, Zürich 1957, ora anche in *Gesammelte Hörspiele*, cit.

<sup>34)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Ein Engel kommt nach Babylon, Eine fragmentarische Komödie in drei Akten*, in *Komödien I*, Zürich 1957. Si tratta della seconda stesura della commedia. Rispetto alla prima, pubblicata nel 1954, l'autore ha cercato di collegare meglio il primo atto (già abbozzato nel 1948) agli altri due. La commedia fu rappresentata per la prima volta il 22 dicembre 1953 a Monaco.

<sup>35)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Das Unternehmen der Wega*, ora in *Gesammelte Hörspiele*, cit.

<sup>36)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Herkules und der Stall des Augias*, ora in *Gesammelte Hörspiele*, cit. Nel 1962 Dürrenmatt ne ha tratto una riduzione teatrale, insistendo ancor di più sulla parodia.

<sup>37)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Der Besuch der alten Dame in Komödien I*, cit., trad. it. di A. Rendi, Milano, 1959. Prima rappresentazione a Zurigo il 29 gennaio 1956. Nell'ottobre dello stesso anno l'autore diresse la commedia a Basilea. Nel 1958 essa fu rappresentata a New York, rendendo noto l'autore al pubblico internazionale.

<sup>38)</sup> Cfr. CESARE CASES, *Wieland* ecc., cit.

<sup>39)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Grieche sucht Griechin*, Zürich 1955, trad. it. di M. Spagnol in *Giuochi patibolari*, cit.

<sup>40)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Die Panne*, ora in *Gesammelte Hörspiel*, cit., trad. it. di Eugenio Bernardi in *Giuochi patibolari*, cit.

<sup>41)</sup> HANS MAYER, *Dürrenmatt und Frisch*, cit. Hans Mayer è un po' troppo indulgente scartando ogni ipotesi di colpevolezza di Traps; mi sembra invece che proprio l'ambiguità fra colpevolezza e irresponsabilità costituisca l'aspetto stimolante del racconto e la molla dell'estrema soluzione proposta.

<sup>42)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Abendstunde im Spätherbst*, ora in *Gesammelte Hörspiele*, cit.

<sup>43)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Das Versprechen*, Zürich 1958, trad. it. in *Giuochi patibolari*, cit.

<sup>44)</sup> Il protagonista avrebbe dovuto essere Knechtling, la vittima di Biedermann. Cfr. URS JENNY, *Friedrich Dürrenmatt*, Hannover 1965.

<sup>45)</sup> *Frank V*, Zürich, 1960. Prima rappresentazione a Zurigo il 19 marzo 1959. La commedia fu rielaborata nel 1960 per la prima rappresentazione a Monaco, poi nel 1964 per una progettata rappresentazione a Bochum. Le modifiche non sono rilevanti, ed è ad ogni modo interessante l'eliminazione progressiva delle parti cantate.

<sup>46)</sup> Vedi BERTOLD BRECHT, *L'opera da tre soldi*, trad. it., Torino 1965, p. 498.

<sup>47)</sup> « In *Frank V* i personaggi cantano quando mentono, nell'*Opera da tre soldi* quando dicono la verità » (in un'intervista di HORST BIENEK ora in *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München, 1962).

<sup>48)</sup> È evidente il ricordo, fin nell'uso dei vocaboli, del primo finale dell'*Opera da tre soldi* (cit., p. 450), della canzone dell'insicurezza delle condizioni umane:

« Esser buoni? Chi non lo sarebbe?

Ma purtroppo a questo mondo

Son scarsi i mezzi e son malvagi gli uomini

Chi non vivrebbe in pace e in concordia?

Ma le cose non vanno così ».

<sup>49)</sup> « Da questa scena centrale si deve giudicare *Frank V*, da essa il lavoro diventa trasparente. A chi mi piglia in parola, il lavoro comincerà a parlare. Chi non mi capisce in questa scena, non mi capisce affatto ». (Vedi *An die Kritiker Frank's des Fünften*, 1963 ora in *Theater-Schriften und Reden*, Zürich, 1966).

<sup>50)</sup> Oltre alle molte allusioni a Brecht, sono evidenti i ricordi di Shakespeare (la scena del cimitero di *Amleto*, Frank e Otilie come Macbeth e la moglie; l'autore afferma poi che l'idea gli venne da una rappresentazione del *Titus Andronicus*) e di Schiller (il parroco Moser dei *Masnaderi*, ricordi del *Don Carlos* nell'incontro di Otilie con Traugott von Friedemann).

<sup>51)</sup> *Die Physiker*, Zürich, 1962. Prima rappresentazione a Zurigo il 21 febbraio 1962.

<sup>52)</sup> Si ricordino a questo proposito lo scambio di contrastanti detti salomonici nel quadro settimo della *Vita di Galileo* di B. BRECHT fra Galileo e il cardinale Barberini.

<sup>53)</sup> *Ivi*, p. 65. È il contrario di ciò che Andrea Sarti crede di aver capito dalla ritrattazione di Galileo: « Le vostre mani sono macchiate, dicevamo noi - Voi dite: Meglio macchiate che vuote ».

<sup>54)</sup> Il confronto è stato fatto con particolare attenzione da HANS MAYER, *Brecht und Dürrenmatt, oder die Zurücknahme*, in *Dürrenmatt und Frisch*, cit. III saggio, che è uno dei pochi contributi della critica tedesca alla comprensione dell'autore svizzero, interpreta la commedia di Dürrenmatt in parte come diretta prosecuzione di intenzioni brechtiane successive alla stesura del *Galileo*, in parte come una prima decisa risposta contro la fede brechtiana nella modificabilità del mondo attraverso il teatro, teoricamente espressa nel discorso per la consegna del premio Schiller. Questa commedia costituirebbe dunque la prima consapevole presa di posizione (anche se ancora confusa nei risultati) contro Brecht, con il quale l'autore svizzero avrebbe fin dall'inizio molte affinità (ripudio della tragedia, la commedia come *Verfremdung*, l'intento moralistico, l'influsso di Wedekind, ecc.). Dall'esame delle singole commedie mi sembra che i dubbi di Dürrenmatt sulla modificabilità del mondo attraverso il teatro siano evidenti fin dall'inizio e che *I fisici* siano solo un esempio, forse il più spettacoloso, di tale convinzione.

<sup>55)</sup> *Der Meteor*, Zürich, 1966. Prima rappresentazione a Zurigo 20 gennaio 1966.

<sup>56)</sup> L'autore si pone direttamente la domanda in *Fingerübungen zur Gegenwart* (1952) ora in *Theater-Schriften und Reden*, Zürich, 1966, pag. 44-45. La raccolta a cura di ELISABETH BROCK-SULZER contiene quasi tutti gli interventi critici di Dürrenmatt, mantenuti per quanto possibile nel loro tono di polemica orale oltre ad alcune recensioni teatrali apparse sulla «Weltwoche».

<sup>57)</sup> Vedi vari riferimenti alla situazione dello scrittore, dello scrittore svizzero in particolare nella raccolta sopra citata (specialmente *Schriftstellerei als Beruf*, pp. 50-55 e *Notizen*, pp. 146-154).

<sup>58)</sup> Del rapporto fra giustizia e vendetta Dürrenmatt aveva discusso in una interessante recensione dei *Räuber* di Schiller dell'aprile 1948, forse la sua prima recensione (ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 296 sgg.). Distinguendo fra la vendetta di Franz Moor, di Riccardo III e di Michael Kohlhaas, vede in quest'ultimo l'esempio più chiaro di un uomo che crede giustificate dagli uomini le proprie azioni. Riccardo III è libero, Kohlhaas no. Riccardo III è libero perché non si giustifica, ha la libertà degli esistenzialisti. Kohlhaas non è libero, perché crede giustificate le sue azioni dal mondo che proprio contro di lui ha commesso un'ingiustizia. «Proprio perché ha ragione non è libero, sarebbe libero, se rinunciassse al suo diritto di agire. Ciò è possibile solo quando Dio è la giustizia. È la libertà cristiana per cui occorre essere giustificati solo davanti a Dio, o per cui si può sopportare un'ingiustizia. Davanti a Dio si è giustificati solo dalla grazia: è il caso di Abele. Questi sono i rapporti fra libertà e libertà nel cristianesimo. La tragedia di Kohlhaas è la tragedia del cavaliere umano, della giustizia umana. Kohlhaas confuta il mondo, ma non ne viene confutato. Solo Dio può confutare il mondo senza esserne confutato. Solo Dio può essere assoluto nelle sue azioni, perciò vi è un giudizio universale. Kohlhaas deve essere assoluto se vuole difendere i propri diritti, ma con ciò la sua giustizia diviene un crimine».

<sup>59)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Es steht geschrieben*, cit., p. 33.

<sup>60)</sup> «Non vi è nulla di più facile del pessimismo e niente di più spensierato dell'ottimismo», è un aforisma di quegli anni (1947-48) ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 81.

<sup>61)</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>62)</sup> Vedi le considerazioni alla mostra di tappeti di Angers (*Zu den Teppichen von Angers*, 1951, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., pp. 40-41): «...L'umanità si è resa colpevole nella sua totalità, ognuno vuole salvare con gli ideali anche l'altra faccia della medaglia: la libertà e gli affari, la giustizia e la violenza... Incapace di plasmare il mondo secondo la ragione, l'uomo lo ha plasmato secondo le proprie brame e si è circondato del fuoco che cova sotto le sue azioni, che ora rosseggia sul suo orizzonte, diventando prigioniero dei propri peccati. La sua speranza non è più quella del credente di essere giustificato al Giudizio, ma quella del criminale, di evitarlo...». Ancora in *Trieb* (*ivi*, p. 84 sgg., 1951): «...Si rifiuta l'unica via per redimersi, cambiando cioè la propria vita, e si proclama uno stato di emergenza con cui si spera di salvare tutti: la libertà e i grandi banchieri, le vittime ed i carnefici. Si dichiara fallimento per salvarsi dalla colpa. Così ci si arrende prima dell'assalto del nemico. Si costruisce un'arca, non più però con le pie intenzioni di Noè, ma per salvare anche quelli che sono la causa del diluvio. L'inutile bagaglio, da cui non ci si vuole separare, trascinerà tutti in fondo al mare. Non si può servire a due padroni, l'Europa ha servito a tutti. Incapace di avvedersi che ha in se stessa il suo nemico che la distrugge dal di dentro, si vede ora di fronte ad un nemico che essa stessa ha creato con la sua insufficienza e a cui essa stessa ha consegnato l'ascia. Dio non permette che ci si burli di lui... Non ha mai osato affidarsi completamente a Dio, ora deve puntare su due speranze: che Dio non prenda troppo sul serio i suoi peccati e che l'Oriente prenda sul serio la bomba atomica».

<sup>63)</sup> Vedi in particolare *Fingerübungen zur Gegenwart* (1952), p. 44-45, *Ansprache anlässlich der Verleihung des Kriegsblinden-Preises* (1957), p. 46-49, e *Autorenabend im Schauspielhaus Zürich* (1961), p. 65-70; cui si aggiungono *Schriftstellerei als Beruf* (1956), p. 50-55, *Dokument* (1965), p. 30-37 e soprattutto *Amerikanisches und Europäisches Drama* (1960), p. 159-164, di cui dirò più avanti. Le pagine si riferiscono a *Theater-Schriften und Reden*, cit.

<sup>64)</sup> Vedi soprattutto *Ansprache anlässlich der Verleihung des Kriegsblinden-Preises*, cit.

<sup>65)</sup> «Lo svizzero è un essere antidiluviano in costante attesa del diluvio», in *Autorenabend im Schauspielhaus Zürich*, cit.

<sup>66)</sup> *Ansprache anlässlich der Verleihung des Kriegsblinden-Preises*, cit., p. 47.

<sup>67)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Es steht geschrieben*, cit., p. 35.

<sup>68)</sup> *Der Blinde*, cit., p. 48.

<sup>69)</sup> *Romulus der grosse*, cit., p. 83.

<sup>70)</sup> È Dürrenmatt stesso ad affermare le sue intenzioni di rivolgersi soprattutto agli svizzeri: «Non mi passa nemmeno per la mente perciò di rivolgermi in primo luogo ai tedeschi, io mi rivolgo invece soprattutto agli svizzeri...». (In *Fingerübungen zur Gegenwart*, cit., p. 44).

<sup>71)</sup> Che il problema attuale sia proprio quello della guerra fredda (e non purtroppo quello, per esempio sessuale come ai tempi di Wedekind) è detto nella risposta all'accusa di plagio *Bekanntnisse eines Plagiators* (1952) ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 239 sgg.

<sup>72)</sup> La poesia è citata, purtroppo senza citare il luogo della pubblicazione, da HUGO LEBER nel saggio *Mein Name sei Gantenbein-Notizen zur jüngeren Literatur in der Schweiz* (in *Wort in der Zeit*, 1965, n. 10, pp. 31-41):

*Alla mia patria*

Eccoti, mia patria, ridicola, ti si misura con due o tre passi,  
posta in mezzo a questo sventurato continente, inchiodato al suo marcio legno, lambito dalle fiamme  
delle sue azioni.

La terra che ti porta diventa sasso, colle su colle s'innalza a diventare un paesaggio lunare, si infrange  
contro l'eternità, di cui tu sei la costiera.

O Svizzera! Don Chisciotte dei popoli! Perché devo amarti? Quante volte disperato ho alzato i pugni  
verso di te con volto sfigurato!

Come una talpa custodisci i tuoi tesori. Marcisce ciò che tu ami e solo ciò che disprezzi, rimane.

Ti amo non come vuoi essere amata.

Non ti ammiro. Non smetto di assalirti, come un lupo ostinato.

Calpesto la tua sazieta, ti schernisco dove sei corrotta.

I tuoi antenati non m'interessano, sbadiglio quando ne sento parlare.

Non t'amo per quello che sei, né per quello che fosti, amo le tue possibilità, la grazia che sempre  
splende su di te.

L'avventura, di appartenerti oggi, l'audacia di non aver paura, la santa follia, di credere in te.

Sei il mio paese, se sei un miracolo, un uomo che non sprofonda se cammina sul mare.

Ho sete della tua fede, patria mia.

<sup>73)</sup> Vedi *Fingerübungen zur Gegenwart* (1952), in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 45.

<sup>74)</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>75)</sup> *Anmerkungen zur Komödie* (1952), ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 135.

<sup>76)</sup> *Autorenabend im Schauspielhaus Zürich* (1961), cit., p. 67.

<sup>77)</sup> *Der Rest ist Dank* (1960), ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 72 sgg. Si tratta  
del discorso pronunciato in occasione del conferimento del premio della Fondazione Schiller a Zurigo.

<sup>78)</sup> 1957: premio dei Ciechi di guerra per il radiodramma *La Panne*, 1958: premio letterario della  
« Tribune de Lausanne », 1959: premio dei critici di New York, 1959: premio Schiller della città di  
Mannheim; 1960: premio della Fondazione Schiller in Svizzera.

<sup>79)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, Zürich, 1955. È il testo di una serie di conferenze  
tenute nell'autunno del 1954 e nella primavera successiva in varie città della Germania occidentale.

<sup>80)</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>81)</sup> *Ivi*, p. 20 sgg.

<sup>82)</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>83)</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>84)</sup> *Ivi*, p. 43 sgg.

<sup>85)</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>86)</sup> *Ivi*, p. 48 sgg.

<sup>87)</sup> Vedi WOLFGANG KAYSER, *Das Grotteske in der Malerei und Dichtung*, Oldenburg, 1957.

<sup>88)</sup> REINHOLD GRIMM, *Parodie und Grotteske im Werk Dürrenmatts* (1961), ora in *Der unbequeme  
Dürrenmatt*, Basel, 1962.

<sup>89)</sup> Vedi KARL S. GUTHKE, *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Göttingen, 1961.

<sup>90)</sup> « Nella libertà divenuta tragicomica di Dürrenmatt vi è il ricordo della vera libertà, nella giu-  
stizia tragicomica quello della vera giustizia... ». (*Ivi*, p. 390).

<sup>91)</sup> La distinzione è dello stesso Dürrenmatt già nel 1952: « È importante capire che vi sono due  
tipi di grottesco: il grottesco per amor di romanticismo, che vuole destare paura o sentimenti strani  
(l'apparizione di un fantasma ad esempio) e il grottesco per amor di una distanza che solo attra-  
verso il grottesco è possibile creare. Grazie all'uso del grottesco Aristofane, Rabelais, Swift poterono far  
svolgere le loro opere nel loro tempo ». Vedi *Anmerkungen zur Komödie* (1952), ora in *Theater-  
Schriften und Reden*, cit., p. 136 e in *Theaterprobleme*, cit., p. 48: « Ma il grottesco non è che una  
espressione concreta, un concreto paradosso, la forma dell'informe, il volto di un mondo senza volto;  
come il nostro pensiero non può più fare a meno del concetto di paradosso così non ne può fare a meno  
l'arte, il nostro mondo, che ancora esiste, perché esiste la bomba atomica: per paura di essa ».

<sup>92)</sup> Vedi FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, cit., p. 50.

<sup>93)</sup> « Bisogna chiedersi innanzitutto se lo scrittore sia disposto a seguire l'andazzo, se si consideri  
uno spirito con permesso speciale o un onesto commerciante. È un problema di coscienza, se non il  
problema di coscienza per eccellenza. Se lo scrittore si considera un essere sublime, se s'innalza al rango  
di poeta, allora deve considerare frivola una domanda sui suoi affari, credere che la sua non sia una  
professione ma una vocazione. Ai preti e ai poeti non si chiedono notizie sugli affari, quelli li svolge  
il cielo. Ma se lo scrittore è disposto ad incolonnarsi con gli altri, se si considera un commerciante,  
può sempre cercare di evitare di prostituirsi, di prendere denaro in cambio di prodotti dello spirito;  
rifiutando decisamente di produrli, fabbricando delle storie, non consolazione, materiale esplosivo, non  
tranquillanti. È questione di merce ». (*Notizen*, 1962, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 150).

<sup>94)</sup> « L'artista deve far l'artista, e non chiacchierare, deve lavorare, non predicare, si dice. Ma è  
sempre più difficile creare forme pure, e come immagina la gente. L'umanità di oggi assomiglia ad un'au-

tomobilista. Essa percorre sempre piú velocemente, sempre piú spensieratamente la sua strada. Non le piace però, se il suo costernato compagno di viaggio le grida: "Sta attenta!", "Non hai visto quel cartello 'Qui devi frenare!' o 'Non mettere sotto quel bambino!'". Odià che le si chieda chi paga la macchina, chi le abbia dato l'olio e la benzina per quella sua corsa pazzà, o se gli si chiede addirittura la patente. Potrebbero venire a galla delle scomode verità... Le piace quindi che si facciano le lodi del paesaggio attraverso cui passa, l'argento di un fiume, il luccicare dei ghiacciai, le piacciono le storielle divertenti bisbigliate all'orecchio. Bisbigliare queste storie e ammirare il paesaggio è sempre piú difficile per lo scrittore moderno. Purtroppo non può nemmeno scendere dalla macchina per accontentare tutti i non poeti che gli richiedono della poesia pura. La paura, il timore e soprattutto la rabbia gli fanno aprire la bocca». (*Theaterprobleme*, cit., p. 56 sgg.).

<sup>95)</sup> «Non si può negare che quest'arte ha la crudeltà dell'obiettività, ma non è l'arte dei nichilisti, ma dei moralisti, non l'arte della putrefazione, ma l'arte del sale». (*Anmerkungen zur Komödie*, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 137).

<sup>96)</sup> Vedi *Theaterprobleme*, cit., p. 46 e *Anmerkungen zur Komödie*, cit., p. 132.

<sup>97)</sup> La figura conclude il piú caotico degli esperimenti di Dürrenmatt: *Il Matrimonio del signor Mississippi*, è presente nei primi racconti, influisce sulla figura di Romolo, è nell'entusiasmo di Stranitzky e di Bärlach, vi si allude nell'ultima notte dello scrittore condannato a morte, donchisciottesco è Ercole fra gli Eli, il povero Matthäi della *Promessa*, Möbius in manicomio.

<sup>98)</sup> *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit* (1956), ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 63.

<sup>99)</sup> «Per ottenere il meglio di me, è bene mettermi in scena un po' come i drammi popolari, trattarmi come una specie di Nestroy piú cosciente». (Vedi nota a *La visita della vecchia signora*, cit., p. 146), dove l'accento è certo sul «piú consapevole», poiché altrove l'autore ha indicato proprio nel disimpegno del commediografo austriaco il motivo della scarsa eco del suo teatro e del teatro viennese in genere. (Vedi *Die alte Wienerkomödie*, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 142 sgg.).

<sup>100)</sup> Vedi nota a *La visita della vecchia signora*, cit., p. 146-47.

<sup>101)</sup> «La commedia... rappresenta tutto questo. Essa è esagerata, è una birbonata, d'accordo. Noi ci rifiutiamo di appartenere a quel mondo; dove non ci sentiamo di partecipare, restiamo freddi, quel mondo non ci interessa... Noi non siamo dei criminali. Deve succedere dunque qualcosa che ci parli direttamente, che inquieti la nostra coscienza, che ci tocchi, ci turbi, ci tormenti, qualcosa che distrugga questa commedia, la commedia di Frank V deve essere confrontata con la realtà... "Ci cercò lo spirito e si è volto altrove...", soprattutto lo spirito di cui qui ci si serve per giustificare una realtà criminosa, deve essere messo a confronto con lo spirito che non la giustifica. Il falso spirito deve essere riconosciuto come blasfemo. Questo non è solo il senso, ma anche la necessità drammaturgica della scena di Böckmann». (*An die Kritiker von Frank V*, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 347 sgg.).

<sup>102)</sup> *Fingerübungen zur Gegenwart*, cit., p. 45.

<sup>103)</sup> *Die Physiker*, cit., p. 89.

<sup>104)</sup> «Neanche dalla natura si richiede che contenga dei problemi o addirittura li risolva. La natura contiene dei problemi solo in quanto siamo noi a cercarveli». (*Ivi*, p. 91).

<sup>105)</sup> «È una mia non sempre fortunata passione di voler rappresentare sul palcoscenico la ricchezza, la varietà del mondo. Il mio teatro diventa spesso ambiguo e disorienta il pubblico. Sorgono poi degli equivoci, poiché si va a cercare disperatamente nel pollaio dei miei drammi quell'uovo della spiegazione che io mi rifiuto sempre di deporre». (*Theaterprobleme*, cit., p. 29).

<sup>106)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Theaterprobleme*, cit., p. 14 e p. 50.

<sup>107)</sup> FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Friedrich Schiller-eine Rede*, Zürich, 1960.

<sup>108)</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>109)</sup> *Ivi*, p. 37 e sgg.

<sup>110)</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>111)</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>112)</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>113)</sup> Pubblicato l'8 maggio 1955 in *Sonntag*, ora in *Schriften zum Theater*, Frankfurt a. M., vol. VII, p. 300 sgg. L'intervento di Dürrenmatt al congresso di Darmstadt è ora pubblicato in *Darmstädter Gespräche: Theater*, Darmstadt 1955.

<sup>114)</sup> «Condivido con Ionesco l'opinione che il teatro non persegua, non debba perseguire intenti didattici, solo penso che questa frase valga soltanto per lo scrittore e non per il pubblico... Il pubblico è ingenuo e perplesso nello stesso tempo: cerca aiuto, è assillato dai problemi del nostro tempo, dalla paura, pretende delle risposte... è un fatto comprensibile. Il pubblico rappresenta il collegamento fra il teatro e la realtà, trova il proprio mondo nel nostro, che noi lo vogliamo o no. Ogni intento morale e didattico deve introdursi spontaneamente nel teatro, posso dare una risposta solo a chi la trova da sé, solo a chi è già coraggioso posso dare conforto: questa è la crudele limitazione dell'arte. Essa è di per sé impotente, non è consolazione né religione, è solo un segno che qualcuno talvolta non ha disperato nella disperazione generale. Piú di questo segno io non posso dare». (Vedi HORST BIENER, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München, 1962).

<sup>115)</sup> EUGÈNE IONESCO, *Note e contronote*, trad. it., Torino, 1965: «L'arte consiste per me nella

rivelazione di certe cose che la ragione, la mentalità quotidiana ci nascondono... scoperta di archetipi, immutabili, rinnovati nell'espressione (p. 125)... Il mondo mi appare in certi momenti privo di significato: la realtà, irreali. Questo sentimento dell'irrealità, la ricerca di una realtà essenziale, dimenticata, taciuta — fuori della quale sento che mi è impossibile vivere — ho voluto esprimere con i miei personaggi che vagano nell'incoerenza e che posseggono soltanto le loro angosce, i loro rimorsi, le loro sconfitte, vanità della loro vita. Creature immerse in una esistenza senza senso non possono essere che grottesche, la loro sofferenza non può essere che beffardamente tragica » (p. 179 sgg.).

<sup>116</sup>) « Non si può trovare soluzione all'insostenibile, e solo ciò che è insostenibile è profondamente tragico, profondamente comico, essenzialmente teatro ». (*Ivi*, p. 23).

<sup>117</sup>) MARTIN ESSLIN, *Das Theater des Absurden*, Frankf. a. M., 1964, p. 283.

<sup>118</sup>) « La saggezza è infatti il surrogato della libertà dell'eroe tragico: là dove questi agisce, il personaggio del teatro epico capisce ». (Vedi CESARE CASES, introd. a *La teoria del teatro moderno* di PETER SZONDI, Torino, 1962).

<sup>119</sup>) « Non ho mai capito, per parte mia, la differenza che si ravvisa fra il comico e il tragico. Il comico, essendo intuizione dell'assurdo, mi sembra più disperato del tragico. Il comico non offre vie d'uscita ». (EUGÈNE IONESCO, *Note e contronote*, cit., p. 30).

<sup>120</sup>) ARTHUR ADAMOV, *Ici et maintenant*, Paris, 1964. Sull'argomento vedi anche PAOLO CHIARINI, *L'avanguardia e la poetica del realismo*, Bari, 1961.

<sup>121</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Schiller-eine Rede*, cit., p. 38.

<sup>122</sup>) *Amerikanisches und europäisches Drama* (1960), ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 159 sgg.

<sup>123</sup>) GEORGI BÜCHNER, *Sämtliche Werke*, Berlin, 1963, p. 104.

<sup>124</sup>) FRIEDRICH DÜRRENMATT, *Zur II. Fassung meiner Komödie « Ein Engel kommt nach Babylon »*. *Blätter des deutschen Theaters in Göttingen*, 1957, n. 109.

<sup>125</sup>) « Sono preoccupato. Non tanto perché mi si prende sul serio, ma perché mi si prende troppo sul serio. O mi si vuole mettere in una luce di moralismo, che non è la mia e nemmeno mi conferisce, oppure mi si vuol attribuire un cinismo, che pure non è esatto ». (Vedi *Der Rest ist Dank*, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 71.)

<sup>126</sup>) Nel romanzo giallo di Dürrenmatt, a differenza di quello di Graham Greene o di Chesterton, G. WALDMANN vede l'affermarsi della tematica religiosa cristiana anche sul piano della forma (vedi G. WALDMANN, *Requiem auf die Vernunft: Dürrenmatts christlicher Kriminalroman*, in *Die pädagogische Provinz*, 1961, nn. 7-8). Anche per MAX WEHRLI (*Gegenwartsdichtung in der Schweiz*, in *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Göttingen 1959), il teatro di Dürrenmatt è *theatrum mundi*, a lode di Dio.

<sup>127</sup>) URS JENNY, *Friedrich Dürrenmatt*, Hannover 1965.

<sup>128</sup>) « ...è sparita anche la possibilità di vedere l'Apocalisse senza le deformazioni che le vengono dal mondo di oggi: le nubi sempre più cupe delle catastrofi nascondono i raggi della grazia, che ancora non ci sono stati tolti ». (*Zu den Teppichen von Angers*, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 40).

<sup>129</sup>) EUGÈNE IONESCO, *Note e contronote*, cit., p. 13.

<sup>130</sup>) Proprio nei confronti di Wedekind Dürrenmatt era stato accusato di plagio dalla vedova. la quale aveva visto nel primo atto del *Matrimonio del signor Mississippi* una evidente coincidenza con il primo atto di *Schloss Wetterstein*, in cui una vedova decide di sposare l'assassino del marito. Dürrenmatt si difese interpretando la scena come logica conseguenza dello sviluppo della coppia Romolo-Julia, sottolineando soprattutto la differenza degli scopi: in Wedekind la scena serve a mostrare la debolezza femminile, per lui la situazione serviva per portare all'assurdo una concezione troppo rigida della giustizia. L'accusa diviene poi un'occasione per esprimere la propria ammirazione per un autore così poco rappresentato, a cui Dürrenmatt confessa di dover molto, soprattutto la intuizione della possibilità di una « dialettica con personaggi », per cui un personaggio nasce come l'opposto dell'altro e con ciò aiuta la fantasia dell'autore ad inventare una vicenda. (Vedi *Bekennnis eines Plagiators*, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., pp. 239-246.)

<sup>131</sup>) Vicino all'espressionismo è in fondo solo MAX PULVER, ma il suo romanzo *Himmelfahrtsgasse* si svolge in gran parte a Vienna; Rudolf Blümner famoso per le sue recitazioni di poemi espressionistici e autore anche di scritti teorici sul movimento, passò quasi tutta la vita a Berlino, dove fu allievo di Max Reinhardt e amico di Herwarth Walden.

<sup>132</sup>) Vedi ALOISIO RENDI, *Lettera da Zurigo* (1959), ora in *Scrittori nuovi di lingua tedesca*, Roma, 1961, p. 65 sgg.

<sup>133</sup>) « L'esattezza, lo stile della lingua è determinato dal grado della logica immanente al suo contenuto. Non si può lavorare al linguaggio, ma solo a dei pensieri, si lavora al pensiero attraverso la lingua. Lo scrittore di oggi lavora spesso soltanto alla lingua. La elabora. Per cui diventa indifferente ciò che egli scrive. E così finisce per scrivere soltanto di se stesso ». (In *Vom Sinn der Dichtung in unserer Zeit*, ora in *Theater-Schriften und Reden*, cit., p. 62.)

## INFLUENZA DI M. HERNÁNDEZ NELLA LIRICA SPAGNOLA

Desesperado viento sobre el muerto  
Desesperado el hombre junto al muerto.  
(J. GUILLÉN, *Homenaje*, Milano 1967, p. 214)

Appena trascorso il 25° anno commemorativo della sua morte, con animo riverente alla memoria del grande poeta di Orihuela, ci apprestiamo a porre qui qualche nota sulla influenza hernandiana nella poesia spagnola contemporanea.

Simbolo ormai di un olocausto di purezza perché vittima innocente, e canto imperituro perché fu davvero « viento del pueblo », Hernández appartiene ora a noi tutti, fuori e dentro i confini della patria, a tutti gli uomini, attraverso la vita dei quali e vicino alla vita dei quali egli — nato poeta — si fece poeta.<sup>1)</sup>

Ma dopo la condanna politica, purtroppo, le sue opere non poterono circolare, in Spagna, in forma completa: molto, poi, era rimasto ancora inedito e vedrà la luce più tardi.

Subito dopo la guerra civile, esse si pubblicarono antologicamente in Ispanoamerica per merito di Altolaguirre, più tardi di Alberti, e nella stessa Spagna, nel 1949, per merito di J. M. de Cossío. Qualche anno prima di Cossío, Alfonso Moreno, in un'antologia dell'anno '46, pubblicata dalla madrilenza Editora Nacional e lodata da J.L. Cano,<sup>2)</sup> accoglieva 22 composizioni di Hernández. Sporadicamente comparivano la figura e un sonetto di Hernández nei ritratti di Gregorio Prieto; qualcosa di lui veniva pubblicato negli omaggi delle riviste « Insula » ed « Espadaña », e — sempre in Spagna — oltre alla alicantina pubblicazione di 15 poemi inediti, compariva in altre antologie a cura di González Ruano, Fernando Gutiérrez, Arturo del Hoyo, Moreno Báez, Sainz de Robles, Leopoldo de Luis e J. L. Cano, ultimo, questi, dell'elenco, ma non certo ultimo nel diffondere e puntualizzare l'importanza della poesia di Hernández, nel farne riconoscere i valori di preminenza e di originalità.

Il lavoro della critica fu assai notevole, ma esso procede lateralmente al mio

tema: ho parlato della diffusione dell'opera hernandiana perché naturalmente è su questa base che s'innesta la sua influenza diretta sulla poesia dei contemporanei. Le edizioni anteriori al '39 (sono del '37 *Viento del pueblo* e *Teatro en la guerra*, del '37-'39 *El hombre acecha*, del gennaio del '36 il *Rayo que no cesa*, e nomino questa senza le precedenti perché fu l'opera che realmente attrasse l'attenzione del pubblico sul giovane poeta) forse riuscirono a circolare; alcune di esse passarono magari di mano in mano, salvate dalle distruzioni e dagli incendi della guerra civile.

Già nel *Rayo* — come poi nel *Cancionero y romancero de ausencias* — la parola poetica di Hernández raggiunge il massimo della sua potenza espressiva, nel senso che indicò Vivanco,<sup>3)</sup> quando notò che Hernández aveva superato il limite di Aleixandre nell'incorporazione dell'umano al cosmico: il poeta di Orihuela prese cosmicamente se stesso come sostanza di poesia, come « *revelación trágica o patética, humanizada, de lo cósmico* », mentre Aleixandre sentì piuttosto l'esigenza dell'identificazione ultima col cosmo, esigenza di confondersi col flusso della creazione, non — al contrario — di trovare il creato nel battito delle proprie vene, nel pulsare del proprio sangue, nella propria tremenda ed immensa umanità.

Da questa posizione nasce, insieme con altre componenti, il tremendismo della lirica spagnola del dopoguerra. Quasi contemporaneamente al *Rayo*, Luis Rosales aveva composto *Abril*, poesia formalmente impeccabile, come molta del *Rayo* stesso, e che si chiude anch'essa nella forma marmorea del sonetto; essa appare priva del tragico contenuto hernandiano: serena, invece, come in Machado. Piuttosto, fu da quell'esempio di *Abril* e dal segno garcilasista proprio della generazione del '39, la quale reagì agli sconvolgimenti della guerra attraverso una poesia di equilibrio e di armonia, che i giovani poeti presero ispirazione: ma il garcilasismo durò poco, combattuto — come si sa — da un atteggiamento poetico contrario, quello difeso dalla rivista « *Espadaña* » e da riviste affini che aborrivano l'estetismo della poesia di Garcilaso preso a modello. Si trattava però di un garcilasismo già più avanzato, umanizzato in confronto allo scaduto modello gongorista; metteva a nudo le piaghe del cuore, il dramma delle contraddizioni della vita, la tensione dell'angoscia, della sofferenza, della disperazione.

Pur nella stretta economia di questa sintesi, ci sia permesso di chiarire che con l'allusione al « garcilasismo » non ci riferiamo tanto alla rivista « *Garcilaso* », aperta alle opinioni non di un solo gruppo e già sensibile alla lotta contro l'ingiustizia sociale, quanto piuttosto alla maggioranza dei sonetti accolti in essa, spesso poveri di vera ispirazione e di profonda sostanza umana.

Tra *Abril* e *Rayo que no cesa*, fu quest'ultimo ad imporsi verso gli anni '44-'45; s'impose cioè l'opera più conosciuta di Hernández in quel tempo, insieme con le fonti ispirative del *Rayo* stesso, in particolare la poesia appassionata

ed agonica di Quevedo, come piú tardi si imporranno i temi esistenziali di Unamuno, i motivi di inquietudine sociale che già pullulavano nell'opera del poeta di Orihuela, che rompevano la torre d'avorio in cui si era rinchiusa la poesia precedente, e ne instauravano un'altra piú ampiamente comunicativa, permeata di profondo interesse umano, di solidarietà verso gli umili, i poveri, i derelitti.

Antonio Machado ebbe un gran potere rasserenante sulla cosiddetta poesia tremendista, vera e falsa; ad Antonio, a Vicente Aleixandre, allo stesso Blas de Otero, che dopo la fase tremendista si evolse in tappe positive verso la fede nell'uomo e nella sua opera, insieme con la collaterale tendenza religiosa e di equilibrio « arraigado » di un filone ben valido della poesia spagnola, si dovette principalmente l'azione distensiva che agí sulla poesia apocalittica e frenetica — di moda un po' dovunque in Europa — e l'incitamento alla cordialità umana come tema e linfa della nuova poesia.

Tanti altri nomi si potrebbero citare, ma non è il caso di soffermarci a chiarire movimenti ed evoluzioni che si possono riscontrare negli studi specializzati. Ciò che mi preme di sottolineare è che Miguel Hernández è ben presente, sia nella prima che nella seconda fase di queste evoluzioni. Si sa bene che non è mai la poesia ma la poetica che può creare dei proseliti; sono infatti le idee sulla poesia stessa, le acquisizioni tecniche, certe preferenze di vocabolario, di costruzione, di lessico, oltre che i contenuti, gli argomenti, il calore delle convinzioni, degli affetti o delle avversioni, che « fanno scuola », come si dice.

Ma rivediamo questo quadro riassuntivo con qualche dettaglio, cercando di isolare temi ed echi verbali o di forma che, da Miguel, passarono alla poesia posteriore.

Pur non essendoci un pensiero filosofico rigoroso che regga le concezioni poetiche di Miguel, si possono tracciare lungo la sua lirica delle costanti, come hanno fatto alcuni critici. Queste costanti girano intorno all'asse « vita, morte, amore » espresso in diverse parole-chiave, in linea di massima equivalenti ed intercambiabili, poiché caricate dei valori intensi e concentrici che la cosmovisione hernandiana ha loro conferito. Così, ad esempio: « toro », « sangre », « tierra », « barro », « amor », « dolor », « muerte », « vida », « vientre »...

Queste parole-chiave rappresentano i temi piú caratteristici della poesia di Hernández, e quando ad esse si allude bisogna tenere in conto la complessa rete di significati e di simboli che ognuna reca con sé.

Se si allude a qualcuna di esse, in generale oppure in particolare (col testo-fonte a confronto, in quest'ultimo caso) si tratterà sempre, ogni volta, di captazioni parziali e frammentarie, da parte dei poeti posteriori, ancorate a vincoli diversi da quelli che l'asse lirico del poeta di Orihuela possiede.

Tuttavia, pretendere diversamente non è concepibile; non è concepibile,

voglio dire, che si rifletta in un altro poeta una « forma » che è strutturazione unica e irripetibile: è il vecchio argomento della pseudo-validità nella ricerca delle fonti, delle influenze, nelle opere d'arte: qualche riflesso della luce di Miguel vogliamo comunque fissare in questo studio, con le deviazioni ottiche di tutte le rifrazioni, e — chiedendo venia per il linguaggio che è materialista solo per metafora — anche di quelle che danno diverso risultato a seconda dei mezzi che attraversano e dei diversi terreni su cui le rifrazioni stesse sono andate ad incidere.

Un tema già discusso, di chiara influenza hernandiana sulla poesia posteriore è quello cui José Luis Cano ha fatto allusione<sup>4)</sup> meravigliandosi che J. M. de Cossío non lo abbia esplicitamente posto in rilievo quando fece il prologo ai *Poemas del toro* di Rafael Morales, e cioè gli antecedenti taurini reperibili nella poesia di Hernández.

Si sa, la poesia taurina è di lunga ascendenza, e bene Rafael de Montesinos ne parla nella sua prefazione alla raccolta dei sette poeti piú validi e rappresentativi in quel senso;<sup>5)</sup> sebbene J. M. de Cossío — massima autorità, come è stato detto, quando si parla di tori — faccia una sottile distinzione fra poesia taurina e taurica, ed assegni a Morales il privilegio di avere per primo cantato il toro in libertà, lontano dal « coso », J. L. Cano lo contraddice, perché giustamente sostiene che nei sonetti n. 14, 17, 23 e 26 del *Rayo que no cesa*, Hernández precede Morales nella lirica captazione del « toro in sé », cioè nel ritrarre il toro nel suo ambiente naturale, sempre oggettivando in lui la propria intima passione o sofferenza d'amore.

Ecco un tema, dunque, in cui Hernández precedette in maniera assai originale la « poesia taurica », per ripetere la distinzione fatta dal Cossío; Rafael Morales, poi, nella terza edizione del suo libro, pubblicata nel 1952, completò la propria poesia « taurica » con la poesia « taurina », poiché introdusse in essa « ruedos », « lidias », rendendo così la sua raccolta una delle piú perfette trattazioni liriche sul tema del toro che abbia la letteratura spagnola.

Rafael Morales cita poi un verso di Miguel all'apertura del suo sonetto *Toro sin mayoral*: « Un toro solo en la ribera llora », <sup>6)</sup> che è ben significativo dell'allacciamento con il poeta oriolano.

In un altro sonetto, senza citare Hernández, Morales è in realtà ancora piú vicino al suo modello, perché il toro di *Pasión* non soffre per la morte del « mayoral », ma rappresenta la pena del poeta:

... Y así mi corazón, igual che el toro,  
desborda su pasión huracanada  
hecho dolor bravísimo y sonoro. <sup>7)</sup>

Il lessico di Morales è stato a volte di una tale violenza, che ha fatto parlare, inesattamente per lui, di tremendismo. Non che si arrivi a tanto, ma si

sente echeggiare Hernández nei sonetti dei desolati presentimenti di morte, della morte che contamina già la vita, non nel senso quevediano, ma in quello piú cosmicamente elementare di ritorno al « barro », alla terra, della morte come vita che è emanazione della terra e che alla terra appartiene, ed anche emanazione della terra come fecondità e amore:

... Crece tu *arcilla* alta y sosegada  
desde el fondo del mundo hasta tu frente...

... Mas ¿no sientes del hondo la llamada,  
y ascender por tu sangre lentamente  
*algo que es tierra* y que pesadamente  
busca tu corazón para morada? <sup>8)</sup>

... *Barro* sin nombre, en el olvido, solo,  
corazón de la nada y de la ausencia,  
trozo de soledad, amargo *barro*,  
pobre fantasma ciego de la niebla. <sup>9)</sup>

... *Tierra* han de ser mi amor y mi ternura,  
mi amante corazón, mis largas penas,  
callada soledad sin movimiento,  
una infinita y sideral ausencia... <sup>10)</sup>

Certi motivi di Luis Hidalgo ci riportano pure ad Hernández, e sono prodotti da una assimilazione profonda, che si estrinseca nel mito del sangue come trascendenza cosmica e tragicità fatale.

Già Juan Cano Ballesta, nel suo ben noto studio sulla poesia di Miguel, <sup>11)</sup> aveva richiamato l'attenzione su questa derivazione, citando genericamente, insieme con Hidalgo, altri poeti che presentano la stessa influenza. Cerchiamo di provarla testualmente, mettendo in rilievo qualche eco meno nota di altri motivi che si avvertono in questo stesso poeta:

... La carne se deshace en la tristeza  
de la *tierra sin luz* que la sostiene.  
*Sólo quedan los ojos que preguntan*  
*en la noche total*, y nunca mueren... <sup>12)</sup>

È un Hidalgo che anche in questo tema dello sguardo che non si spegne ci richiama Hernández che sente gli occhi del figlio morto posarsi su di lui, ed — a tratti — è felice fra le tenebre del carcere.

In *Sol de la muerte* lo stesso Hidalgo ci ricorda Hernández nel presentarci l'amata come fiamma che comunica la propria luce al corpo dell'amato disfatto dalla morte:

... Cuando en la noche helada mi carne se deshaga,  
también yo he de llamarte con voz atardecida,  
también daré mi alma para que tú fulgures,  
por ver si con tu llama mi cuerpo se ilumina... <sup>13)</sup>

Si tratta di una notte e di un'oscurità ben diversa da quella di Miguel, perché quest'ultimo è un carcere, dove però il suo corpo lentamente si corrompe come in una tomba, e dove invoca come unica luce il corpo dell'amata:

... Yo no quiero más luz que tu cuerpo ante el mío:  
claridad absoluta, transparencia redonda...<sup>14)</sup>

... Ilumina el abismo donde moro  
por la consumación de las espumas.  
Fúndete con las sombras que atesoro  
hasta que en transparencia te consumas...<sup>15)</sup>

I morti di Hidalgo sanguinano perché uccisi dalla furia fraticida in un mondo convulso, dove il sangue è muggito. È immediato l'accostamento ad Hernández, al motivo ossessionante del sangue che si solleva come una rossa marea che tutto inonda, che piove dall'alto, che batte sulle tempie, sangue dove solo « la morte si può immergere ».<sup>16)</sup>

... *Sangran los muertos, sangran.* Los golpeas  
con el tiempo implacable de los años;  
los desintegras de la tierra oscura,  
los pudres a furiosos latigazos...

... Juega, juega, Señor, pero perdónanos  
la carne que nos diste por matarnos,<sup>17)</sup>

dice Hidalgo,

... Porque estoy con mi cuerpo creciendo contra todo,  
y me rozan la carne con unas manos ásperas  
que las llenan de tierra, *mientras mi sangre brota*  
*como una lluvia espesa que cayera del alma...*<sup>18)</sup>

Il motivo del sangue, insieme con quello del coltello nel senso hernandiano, non ricorre solo in Hidalgo, come fu fatto notare dallo stesso Cano Ballesta: lo troviamo in Eugenio de Nora, in Victoriano Crémer, in Blas de Otero. In Crémer è evidente, come si sa, perfino nei titoli delle raccolte poetiche, come *Caminos de mi sangre*, *El amor y la sangre*.

A questo punto, però, ci domandiamo: lo stesso Cano Ballesta, nel libro citato, avrebbe fatto bene a ricollegare Hernández a Lorca, per ciò che riguarda la possibile influenza esercitata da questo poeta su quello, a proposito del tema del sangue?

In Lorca certamente esso ricorre con ossessiva costanza nella lirica e nel teatro; ma è vero, però, che la sua risonanza psichica è ben diversa da quella di Hernández, diversa perché vincolata in Lorca soprattutto al parallelismo fra religione antica e poesia, conservando sempre un presupposto sacrale nel

mistero « sangue-vita », « sangue-morte », « sangue-generazione » o sessualità o fertilità.<sup>19)</sup>

È impossibile, comunque, che — sia Hernández, sia i poeti che lo seguirono — si siano sottratti a una fonte di tanta suggestione come quella lorchiana; tuttavia essa rimane, quando rimane, lontana suggestione, perché non viene raccolta (Lorca è unico in questo!) nella sua risonanza e intensità primitiva ed arcaica che — come fu fatto notare — è così difficile da immaginare per un uomo moderno.

Perciò, riteniamo che Cano Ballesta abbia ragione di nominare Hernández come trasmettitore diretto di questo motivo del sangue alla generazione dei poeti spagnoli a lui contemporanei e posteriori, poiché in nessuno di essi lo troviamo imitato conservando il valore caratteristico che Lorca seppe conferirgli.

Ai nomi prima elencati, vorrei aggiungere quello di García Nieto, il più vincolato alla rivista « Garcilaso », e cioè uno dei responsabili dell'estetismo poetico del dopoguerra spagnolo che gli fu — talvolta anche violentemente — rimproverato; egli aveva scritto ancora nel 1946 dei versi dove « sangre », « cuchillo », « barro » o « limo » hanno valore di dolore e morte; ma anche Dámaso Alonso in *Oscura noticia*, in cui porta a conseguenze ulteriori le premesse di *Hijos de la ira*, dimostra di aver assimilato il mito del sangue in questo senso, insieme con quello del toro come furia irrazionale.

Ed altri poeti pure lo richiamano in questo tema, che si fraziona nei sotto-temi di « cuchillo », « barro » sopra riferiti, oppure semplicemente di « sangre » equivalente di estrema e totale distruzione, così caratteristico di Hernández: per esempio Carlos Sahagún, José Luis Martín Descalzo, Francisco Sánchez Bautista...

Ecco García Nieto:

*Sangre*, mortal arroyo  
por una triste fonda.  
Alto puente mis ojos,  
*limo oscuro* mi boca...  
... Soterraño *cuchillo*  
celoso de presencias...<sup>20)</sup>

ed Eugenio de Nora:

... Una vez más tu látigo de fuego,  
idéspota de la *sangre*, y adelante!  
¡Oh capitán!

Pero tu *sangre*  
es mi *sangre*, tu voz mi voz, tu impulso  
es solo mi apetencia...<sup>21)</sup>

e Victoriano Crémer:

... Y me sentía centro de su *raudal sangriento*  
con el galope oscuro de su *sangre* apremiando...<sup>22)</sup>

... Rompen ríos de *sangre* sus oscuras cortezas,  
y entre bosques se buscan  
y mezclan sus furiosos caudales enemigos  
elevando a los cielos sus *sangrientos* despojos...<sup>23)</sup>

e Blas de Otero:

... Voy sobre Europa  
como en la proa de un barco desmantelado  
que hace *sangre*...  
... avanzo  
muy  
penosamente, hundidos los brazos en espesa  
*sangre*...  
... no  
veo más que *sangre*,  
*sangre*,  
siempre  
*sangre*,  
sobre Europa no hay más que  
*sangre*...<sup>24)</sup>

e Dámaso Alonso:

... ¡Caja, testuz fatal! ¡Como te siento,  
furibundo, embestir contra mis sienas!  
¡Ciega bestia en acoso!...  
... ¿Qué frenesí te acucia? Ese lamento  
mugidor, di ¿por-qué?  
... *Arbol de pulpa roja*...<sup>25)</sup>

e Martín Descalzo:

... Toco estas manos, esta carne mía,  
oigo bullir el fondo de mi pecho,  
el caudal de mi *sangre* que porfía...  
... Hoy dudo, al ver mi corazón deshecho,  
si soy hombre o soy *barro* todavía...<sup>26)</sup>

e Carlos Sahagún:

... Porque la *sangre* puede más, y corre  
aquí fuera, y los ríos en crecida  
arrasan campos y ciudades...<sup>27)</sup>

e Sánchez Bautista:

... ¡Cómo llegas  
llagando, *sangre* de *sangrados* hombres!...

... Naturaleza soy, *barro caliente*  
desde el primer adánico vagido...  
... de *sangre* en *sangre* traigo esta tristeza...<sup>28)</sup>

Ho fatto questi pochi esempi, traendoli da diverse parti, per dimostrare come si sia esteso in una gamma di poeti, piú variata di quanto si sia supposto, il riflesso di questo tema del sangue che si intensifica attraverso i segni contrari di vita — morte, potenza — distruzione.

Per ricollegarci ad Otero, poc'anzi nominato, diremo che in lui si può pure rintracciare molto del lessico violento di Hernández per esprimere la furia scatenata, appassionata, virulenta, così caratteristica del poeta bilbaino della prima epoca: *golpe*, *cuchillo*, *manotazos*, *martillazos*, *ramalazas*, *zarpazo*, *viento*, *léon*, *herir*, *tragar*, ecc... Si è messo in rilievo la sua derivazione da Quevedo e da Unamuno, sconfessata da Otero nell'ultimo caso (« Calle Miguel de Unamuno... »),<sup>29)</sup> ma sottolineata da E. Alarcos<sup>30)</sup> che pure fece notare altre fonti di assimilazione costituite dalla intensa lettura della poesia di Machado, César Vallejo, l'Antico Testamento, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León: ma Hernández non vi si trova indicato. Eppure mi sembrano indubitabili l'applicazione ai testi di Miguel e il suo echeggiare nella selezione del lessico, che è certamente molto personale perché è linguaggio di poesia, ma che permette di localizzare valori e significati isolati riallacciabili a influenze, preferenze, affinità con quello di Hernández.

Emilio Alarcos mise in rilievo le costruzioni gerundive di Otero, che allungano il durativo della visione. Mi sembra però anche molto notevole la frequenza degli avverbi in « mente » nei suoi versi, che pure Alarcos sottolineò senza sentirne l'affinità con Hernández.

... *Humanamente* en tierra es lo que elijo,  
caerme *horriblemente*, para siempre,  
caerme, revertir, no haber nacido  
*humanamente* nunca en ningún vientre...<sup>31)</sup>

*Desesperadamente*, ésa es la cosa...<sup>32)</sup>

Voy sorbiendo mi muerte, *lentamente*...<sup>33)</sup>

*Desesperadamente* busco y busco...<sup>34)</sup>

*Definitivamente* cantaré para el hombre...<sup>35)</sup>

*Arrebatadamente* te persigo...,<sup>36)</sup> ecc...

Gli avverbi in « mente » sono frequentissimi anche in Miguel e vengono creati spesso in modo insolito, prendendo a base perfino un sostantivo, oltre che l'avverbio, l'aggettivo e il participio passato aggettivato; « *hambrientemente, babilónicamente, lluviosamente, descansadamente, despaciosamente, desbordadamente, azulmente, mudamente, endurecidamente, arrolladoramente, enamoradamente* », insieme con i piú comuni « *desesperadamente, alegremente, inverosímilmente* » ecc.

Ed è ancora certamente hernandiano il « mortal rayo » di Otero:

... Pero *mortal, mortal rayo* partido  
yo soy, me siento, me compruebo...<sup>37)</sup>

cosí come, forse attraverso il famoso verso di S. Juan de la Cruz amato da entrambi, quando Otero dice:

... *Qué sé yo en qué, sin qué*, a Dios buscando...<sup>38)</sup>

è ancora il verso di Hernández che si sente vibrare:

... *Que yo me sé, que tú*, sin un secreto...

ed anche:

... *No sé por-qué, no sé por-qué* ni cómo...<sup>39)</sup>

Joaquín González Muela, parlando di Otero<sup>40)</sup> citò alcuni versi di *Angel fieramente humano* che terminano così:

... Y, entre raíz mortal, fronda de anhelo,  
mi corazón en pie, *rayo sombrío*.

Segue l'elogio ad Otero che è comparato al Vulcano della poesia moderna spagnola: ma — e chiedo scusa all'illustre critico — mi sia permesso di aggiungere che i versi del poeta di Bilbao richiamano l'umile pastore di Orihuela proprio perché il « rayo sombrío » è fratello gemello del « mortal rayo » di illustre memoria, e che il vero Vulcano della poesia moderna — prima di Otero — è stato Hernández, come colui che veramente creò la sintassi « a martillazos », nella quale tutti i poeti posteriori trovano un modello formidabile, e alla quale Otero poté attingere come può avere attinto un grande poeta il quale obbedisce alla propria intima ispirazione e crea forme adeguate per estrinsecarla.

Affine al tema del sangue, precedentemente citato, a volte tutt'uno con esso per quella polivalenza di significati cui accennavamo, è il tema dell'amore e del ventre, in Hernández.

Diverso da Whitman e diverso dallo stesso Aleixandre, come fece notare Cano Ballesta,<sup>41)</sup> Miguel conferisce alla metafora del motivo sessuale una spiri-

tualità assente dal poeta americano e che — malgrado l'evidente affinità con quello spagnolo — non si fissa solo nel presente, non è solo cosmicamente edonista, ma si proietta nell'immortalità attraverso la procreazione in cui si fondono tutti gli uomini morti, vivi e futuri. Ciò era stato messo in rilievo precedentemente da Guerrero Zamora, il quale avvertì che la fecondità, simbolizzata dal ventre, rappresenta l'anelito verso il figlio, nell'amore di un'unica donna, nel bisogno della fedeltà. Questa è raggiunta col matrimonio, come esperienza esistenziale, e si esprime liricamente a partire da quella data, mentre nel *Rayo que no cesa* l'amore basta a se stesso.

Eppure, osserva lo stesso critico, già nel giovanile « auto sacramental » (1934) si trova l'immagine del ventre come fecondità in bocca allo Sposo,<sup>42)</sup> ciò che significa che è di lontana preparazione nella mente del poeta.

Naturalmente questa immagine — come dice poi Concha Zardoya quando riassume la tematica del *Cancionero de ausencias* e di *Ultimos poemas* —<sup>43)</sup> si intensifica, si carica di altri valori e finisce per essere sentita come l'unica salvezza in mezzo alla morte che circonda l'uomo dovunque, il luminoso prodigio col quale la morte stessa resta fecondata e produce la vita.

Altrove abbiamo richiamato all'attenzione la pluralità e circolarità di significati che acquistano la parola « barro » e « tierra » in Morales;<sup>44)</sup> in uno di questi significati, come simbolo di fecondità ed amore, essa richiama, ancora in Morales, perché inserita in versi di chiara risonanza hernandiana, proprio la parola-chiave « vientre », cui precedentemente alludevano:

... He de *sembrar tu tierra*, amada mía,  
de esta semilla amante, huracanada...<sup>45)</sup>

È evidente il ricordo del famoso primo verso della *Canción del esposo soldado*:

He *poblado tu vientre* de amor y *sementera*...<sup>46)</sup>

che si riflette, nella fantasia e sensibilità di Morales, producendo immagini affini.

In Victoriano Crémer, già citato per altri motivi, sentiamo pure un Hernández armonicamente assimilato nel complesso tema del « vientre » di cui ora parleremo, e che conserva il simbolo di « rifugio », di « difesa », mantenendo quello fondamentale, ed anche primigenio nel poeta oriolano, di « fecondità » e « vita ». Vita dentro la « vita-morte » dell'uomo, espressa con « barro » e « paja » da Crémer.

Questi ultimi sono però riferiti alle pareti della casa, un guscio che si fa caldo al contatto delle mani, e che risveglia l'immagine del ventre fecondo.

Anche i versi precedenti, nella stessa composizione, ci forniscono un esempio commovente di vera fusione poetica con Hernández, sí che il piccolo brano,

che ora citeremo, ci riporta, per associazione di idee, di immagini, molto del poeta di Orihuecla. Pensiamo alle composizioni del *Silbo vulnerado*, del *Hombre acecha*, degli *Ultimos poemas*: in esso fischiano i « silbos amorosos »; sono contenute espressioni caratteristiche come « regresar », « venir », « volver », « ir » *de o a* + un sostantivo che a volte è concreto e a volte è astratto, ma inusitato per un ritorno, e che dà l'idea di una parte per il tutto, ed anche una condizione d'essere (così in Hernández, quando dice: « He regresado al tigre », <sup>47)</sup> « regreso al tigre plástico », <sup>48)</sup> « vienen de los esfuerzos sobrehumanos », <sup>49)</sup> « van a la canción y van al beso », <sup>50)</sup> « de sangre en sangre vengo »; <sup>51)</sup> in esso ancora si adagia l'immagine hernandiana della felicità che inarca le sue cupole nella casa (« en la casa había enarcado la felicidad sus bóvedas... »). <sup>52)</sup> « Vientre » e « bóveda » spesso sono equivalenti in Miguel, ed ecco che Crémer esprime il senso dell'intimità e della felicità con l'immagine della casa che si inarca non come una « bóveda », ma come un ventre pregno di vita, riportandoci fedelmente, malgrado la variazione, al verso citato di Hernández nel modo che segue:

... *Regreso del* laurel y la escayola;  
 del dulce silbo, de la estrella seca;  
 de un mundo de ceniza, con espejos  
 de purpurina y sueño, repitiéndose.  
 Toco gozosamente estas paredes  
*de barro y paja, como vientres cálidos*  
*y fecundos*; escucho su latido  
 cruel de triste bestia que se rinde... <sup>53)</sup>

J. López Pacheco si innesta a Hernández — con la variazione tutta sua dell'onda che conferisce movimento e completa la rotondità pulsante del « vientre » pieno del frutto della vita — nella prima delle sue composizioni di *Epílogo*, parte di *Canciones del amor prohibido* (Barcelona 1961):

Tu *vientre* como una ola  
 sobre la cama.  
  
 Deja que venga,  
 deja que vaya,  
 que algo dejará en la playa.  
  
 ¡Ah, alegría,  
 la ola lo que tenía!

In Leopoldo de Luis la gioia della paternità fa trovare riscontri nel tema del figlio, così cosmicamente legato ai temi dell'amore, della fecondità, della vita e della morte nella lirica hernandiana; ricorderò un sonetto, a questo proposito, la cui intestazione è costituita da un notissimo verso di Miguel (« Vienen

rodando el hijo y el sol») e che si concentra veramente in quell'immagine solare.<sup>54)</sup>

Si disse che Blas de Otero sia stato preceduto da Bousoño o de Nora nella visione della Spagna come terra siderale che si divora le viscere. Ma molto c'era già in Hernández di questo tema.

J. L. Cano<sup>55)</sup> passa in rassegna lungo vari secoli la letteratura spagnola: durante la guerra civile del '36-'39, dice, i poeti che si unirono alla lotta, da un lato all'altro della trincea, scrissero — in forma di *romance* od altro — delle composizioni in cui il tema della patria e della libertà acquistò un tono simile a quello dell'epoca romantica, sebbene fortemente intriso di attualità.

Terminata la guerra, un nutrito gruppo di poeti, fra cui una parte importante della generazione del '27, andò in esilio: fu l'«*éxodo del llanto*», come lo chiamò León Felipe: è ben naturale che l'esilio caricasse di nostalgia il ricordo della patria, e che la nostalgia si esprimesse in diversi toni, malinconici o violenti o sprezzanti.

I nuovi poeti in Spagna cantarono pure la loro terra, sfinita dalle convulsioni degli odi e delle stragi; ad essa, a poco a poco andò innestandosi il problema della ricostruzione, della libertà del destino della patria, di una più calda socialità, come argomenti interessanti un gruppo non isolato di poeti.

Birute Ciplijauskaite dice che l'esilio ha provocato un approfondimento di meditazioni e di passione nella poesia sul tema della Spagna, e che questo approfondimento si è esteso ai poeti rimasti nella penisola, i quali pure usarono il sostantivo «*destierro*», considerandosi non tanto esiliati dalla patria terrestre, quanto abbandonati su di una via dove è difficile rintracciare Dio. León Felipe, fra gli esiliati, fu il primo a cantare questa perdita della patria divina: la stessa Ciplijauskaite aggiunge poi che Dámaso Alonso, Miguel Hernández, Blas de Otero, sentirono la solitudine in maniera tremenda ed espressero il loro «*sradicamento*», in un mondo reso vuoto e sterile dagli odi del sangue.<sup>56)</sup>

Se fra gli esiliati spagnoli León Felipe è stato il primo, o fra i primi (perché non bisogna dimenticare la *Elegía a un poeta muerto* di Luis Cernuda, scritta durante la guerra civile, e nemmeno il poema a Larra dello stesso autore, che è del 1937 e fu incluso in *Nubes*), a cantare la Spagna con ostilità e amarezza,<sup>57)</sup> Rafael Alberti, ancora nel 1934, si scagliò con critica demolitrice verso la sua terra (*Elegía cívica*), iniziando da quella data i suoi apporti alla poesia sociale e politica.

Fra gli spagnoli rimasti in patria, Miguel Hernández offre gli esempi più illustri che sul tema della «*Spagna*» si possano dare al lettore. Contemporaneamente a quelli del poeta oriolano, veniva pubblicato nel settore «*rosso*» spagnolo, *España en el corazón* di Neruda, che vedrà la luce anche a Santiago del Cile.<sup>58)</sup>

I tre poemi sulla Spagna che Bousoño incluse nel 1945 nella sua raccolta

*Subida al amor*,<sup>59)</sup> i primi poemi di Eugenio de Nora, che sono del 1946 e che furono raccolti in *España pasión de mi vida*,<sup>60)</sup> e lo stesso *Canto a España* di José Hierro,<sup>61)</sup> per non parlare dei canti di Celaya, Garcíasol, Leopoldo de Luis, e del celebre poema « Hija de Yago » di Blas de Otero, hanno una radice lontana e complessa, che abbiamo tentato di riassumere il piú strettamente possibile: ma la presenza di Hernández è di primissimo piano in questo sviluppo, lo sottolineiamo fortemente.

La guerra provocò un ritorno alla semplicità del verso. La stessa Birute Ciplijauskaite studia questo cambiamento nell'estetica della poesia, quando asserisce — come mi sembra giusto — che l'orecchio spagnolo, abituato ad udire il racconto delle gesta in *romance*, si inchinò naturalmente verso questo tipo di espressione. Non solo la forma del verso divenne popolare, ma anche il vocabolario si semplificò, come del resto osservò lo stesso Cernuda.

La poesia di Miguel Hernández, che piú di tutte le altre restò vincolata alla guerra, durante la quale toccò l'apogeo della sua pienezza, e che non si associò a nessun gruppo poetico, è per se stessa, in parte, prodotto di tale evoluzione, ma è anche un esempio ben alto offerto all'imitazione della semplicità, dell'essenzialità, cui insieme veniva indirizzandosi altra poesia che non si può chiamare « popolare », come quella di un Jorge Guillén.<sup>62)</sup>

Ad Hernández precisamente è dedicato il poema dell'*Homenaje* guilléniano che s'intitola a Federico García Lorca, sicché i due poeti sono accomunati in un unico ricordo:

... Nos arrebatada un aire-luz. Se impone  
La suma desnudez irrefragable.  
Estalla claridad,  
Claridad que es humana  
Con su luz de conquista,  
Avance de una forma,  
De un gesto que es lenguaje,  
Triunfo de creador...

... En plenitud coloca  
La humanidad del hombre...<sup>63)</sup>

Senza dubbio Guillén, continua la Ciplijauskaite, si riferisce all'elogio alla semplicità nella lirica, contenuta nella conferenza di García Lorca sul « cante jondo », argomento che il granadino tocca anche nell'epistolario col poeta di Valladolid: e questo ideale della luminosa nudità dell'espressione, che è ideale di pienezza poetica ed anche umana, è anche quello realizzato da Hernández, dall'Alberti delle opere posteriori, quello cui (per un bisogno di « comunicazione », come disse egli stesso) Vicente Aleixandre tende nelle opere che rifugono dal simbolismo espressivo. Lo stesso ideale questi viene additando a tutta la nuova generazione poetica spagnola, in una concezione della poesia che assimili

ed integri anche quella di Machado e di Unamuno, grandi poeti di « emozione » umana, sempre nemici del preziosismo.

Nel dire questo, diamo per scontata, perché molto conosciuta, sia pure genericamente, la precisazione della precedente influenza di Neruda e di Aleixandre su Hernández, la battaglia del nerudiano « Caballo verde para la poesía », che fu critica aperta alla maniera estetista in favore di una « poesía sin pureza », di un linguaggio addirittura « apoetico », ma di caldo contenuto umano.

Nell'accenno a Neruda non possiamo fare a meno di ricordare fuggevolmente anche César Vallejo: e in generale bisogna tenere in conto anche il contatto sempre più stretto fra poesia spagnola e ispanoamericana. In quest'ultima la distanza fra linguaggio parlato e scritto è molto minore che non in quello della madre-patria: <sup>64)</sup> *Trilce* di César Vallejo, in particolare, fu ristampato a Madrid, nel 1932, e largamente raccolto nelle antologie di Federico de Onís e di Leopoldo Panero, quest'ultima del 1945.

Le complesse suggestioni fantastiche, emotive, sonore, della sua « parola innocente », nel limite della sua diffusione in Spagna, ebbero un'influenza che non appare però facilmente isolabile: rappresentarono comunque uno stimolo verso la liberazione dei carichi intellettualistici nel linguaggio di poesia, in vista di nuove istanze di immediatezza e di verginità di espressione.

Secondo J. Angel Valente, vi sono pochi poeti tra i giovani che non conoscano *Trilce* o *Poemas humanos*, e che non trovino dei punti di contatto con il poeta peruviano. <sup>65)</sup> La sensibilizzazione verso il suo linguaggio è anche sensibilizzazione verso i suoi contenuti, che furono di autentica e schietta ispirazione umana, e ciò è avvenuto nel decennio del dopoguerra, 1940-50.

Sono pure i valori autenticamente umani, la presa di contatto con la realtà, ciò che Hernández qualche anno prima auspicò come argomenti della nuova poesia, e lo disse, se vogliamo prendere una composizione per tutte, in *Llamo a los poetas*, che inizia con i famosi versi:

Entre vosotros, con Vicente Aleixandre  
y con Pablo Neruda tomo silla en la tierra. <sup>66)</sup>

in cui, proprio in sede di contenuto e linguaggio di poesia c'è l'incitamento a cantare l'amore

... donde la telaraña y el alacrán no habitan...  
... Dejemos el museo, la biblioteca, el aula  
sin emoción, sin tierra, glacial, para otro tiempo.  
Ya sé que en otros sitios tiritará mañana  
mi corazón helado en varios tomos.  
Quitémonos el pavo real y suficiente,  
la palabra con toga, la pantera de acechos.  
Vamos a hablar del día, de la emoción del día.  
Abandonemos la solemnidad... <sup>67)</sup>

e insieme con queste esortazioni, l'appello a cantare il lavoro, la « buena semilla de la tierra » le « cosas del mundo frente al hombre... ».

Da queste poche indicazioni, emerge l'importanza di Hernández nella svolta verso la nuova poesia spagnola di segno sociale, effettivamente verificatasi, ed anche di linguaggio aperto alla « immensa mayoría ».

Se la poesia sociale dovesse essere ridotta a un solo nome per la sua autenticità, dice Leopoldo de Luis,<sup>68)</sup> dovremmo dire subito che è il nome di Miguel Hernández quello che dovremmo salvare. È vero che molti poemi furono scritti nel dopoguerra e, per circostanze conosciute, non poterono essere inclusi in un vero e proprio volume fino al 1951 in cui si pubblicarono *Seis poemas inéditos y nueve más*, o al 1952, anno della prima edizione della *Obra escogida*: l'influenza hernandiana, a questo riguardo, si fece sentire generalmente tardi sui poeti più giovani, i quali precedentemente ebbero in mano, continua lo stesso critico, più gli *Hijos de la ira* di Dámaso Alonso, che eleva alto clamore contro l'ingiustizia; notifica poi i casi di Alberti e di Aleixandre, di cui si è parlato poc'anzi.

Ma R. Morales, che fu uno dei primi da noi nominati in questo studio, per l'affinità di certi settori della sua poesia con quella di Hernández, in *Los desterrados* (1944-46) ci fa sentire la sua pietà per i malati, i tristi, i dimenticati, i minorati...;<sup>69)</sup> in quest'opera, come in *Canción sobre el asfalto* (1945-53), Morales ci fa sentire, per la precocità della data di composizione, che già fin d'allora abbia subito l'influenza di Miguel nell'amore alle persone umili, espressa da Morales stesso in « Traperos », « Suburbio », « Los barrenderos »:<sup>70)</sup> più tardi, anche in *La máscara y los dientes* (1958)<sup>71)</sup> si trovano dei componimenti poetici sul tema stesso, come « La calle », « El tranvía », « La oficina ».<sup>72)</sup>

Ci sembra inoltre direttamente giustificata l'influenza di Hernández a proposito di questo tema sociale, perché Morales fu suo buon amico, e soprattutto perché a lui si riallaccia nella stessa opera anche nei riguardi di un altro tema, quello delle cose infime, dimesse, glorificate nella loro umiltà.

Quanto a questo, osserviamo che lo scrittore Echeverri Mejía nel suo discorso d'ingresso all'Accademia colombiana della Lingua disse testualmente: « Es Morales el cantor de las cosas pequeñas, de las incantables; en esto se anticipò a Neruda y sus *Odas elementales*, pues aquel cantò en su libro *Canción sobre el asfalto* los objetos más insospechados, tales como el cubo de la basura, la rueda de un carro, lo zapatos viejos, etcétera ». <sup>73)</sup> Se dunque Morales nel 1945 precedette il grande poeta cileno nel senso citato, a maggior ragione fu Miguel a precedere Neruda, e molto probabilmente ad indicare a Morales un nuovo cammino per la poesia.

Già in una raccolta precedente di qualche anno, alla quale abbiamo fatto cenno, sempre però posteriore ad Hernández, Morales aveva detto: « La poesía, por lo que de divinidad pueda tener, se encuentra en todas partes. No la

busquéis tan sólo en las aguas de un arroyo o en los cálidos ojos de una mujer querida. Bajad también entre los lodazales, entre las yerbas de la primavera que se pudrieron... Buscadla también en los trabajadores... »; <sup>74)</sup> egli non cita Hernández, ma in particolare i temi dell'amore alle sue scarpe vecchie, al secchio della spazzatura, alle scope, al sacco degli stracci ecc., che appariranno poco dopo, ci riportano, con maggiore affinità di argomenti, al testo hernandiano e al sentimento del suo autore, solidale non solo con tutte le creature, ma con tutte le cose piú semplici e perfino abiette, come il fango o addirittura lo sterco.

Victoriano Crémer, già ricordato per altri riflessi hernandiani nella sua poesia, raccolse il tema sociale — che non fu solo di Miguel, come abbiamo visto, ma che in lui acquistò un carattere molto qualificato, e al quale il poeta di Orihuela diede un impulso enorme — delle persone umili, dei piccoli lavoratori: in *Nuevos cantos de vida y esperanza* <sup>75)</sup> che sono del 1951, Crémer scrisse « El pipa », <sup>76)</sup> « Las carbonerillas », <sup>77)</sup> « La vieja de las naranjas », <sup>78)</sup> che ci ricordano « El niño yuntero », per la calda simpatia umana e la pietà di cui sono permeati; in « Friso con obreros », <sup>79)</sup> la persona, l'individuo, scompaiono ed appare il gruppo — un numero indefinito — livellato nei comuni sentimenti di sopportazione, odio, speranza...

Si ricorderà, del resto, che il tema sociale non è stato estraneo all'Hernández della prima giovinezza, poiché i grandi quadri della « Sequía », <sup>80)</sup> « La morada amarilla », <sup>81)</sup> « El silbo de la afirmación en la aldea », <sup>82)</sup> « Alabanza de un árbol », <sup>83)</sup> contengono particolari di ispirazione sociale evidenti nella solidarietà del poeta con il sudore del contadino e con la terra stessa, sentita nelle proprie viscere. In « Profecía sobre el campesino » <sup>84)</sup> e in alcuni squarci del giovanile « auto sacramental » corre un vento di protesta per le inadeguate ricompense alle fatiche rurali che si sentiranno, egli assicura, piú giustamente apprezzate in giorni migliori. Questo Hernández poco piú che adolescente non è certamente preparato ad affrontare temi di questo genere; tuttavia, chi ne ha maneggiato le opere, pubblicate nel '33-'34, ha potuto trovarvi uno stimolo, sentirsi sensibilizzato. È curioso, poi, che un poeta come Victoriano Crémer, il quale tanto dell'Hernández piú maturo e piú valido ha assimilato, si rifacesse pure a una di queste composizioni giovanili di Miguel (una delle meno aperte, rimasta anzi dentro un clima di retoricismo quasi del tutto arcadico) e la riecheggi molto da vicino. Si tratta della *Oda al vino*, <sup>85)</sup> richiamata, insieme col nome di Hernández, dallo stesso titolo di *Florece, Dios, la vid, la flor del vino*. <sup>86)</sup>

Uno dei nomi interessanti ed apprezzati della lirica contemporanea spagnola è quello di Angela María Figuera, che iniziò la propria carriera poetica con *Mujer de barro* (1948), titolo di raccolta di liriche assai sintomatico per supporre, all'interno di essa, una qualche influenza hernandiana. Infatti, essa — secondo noi — esiste realmente, anche in opere posteriori, nel gusto di una essenzialità amorosa — non tragica, però — e nella fusione, potentemente

espressa, della maternità con la « qualità uterina della terra ».

Cito fra virgolette la definizione felice di M. Mantero,<sup>87)</sup> il quale, però, non sembra trovare nessun allacciamento, nemmeno indiretto, della poetessa con Hernández; mette piuttosto in rilievo il debito della Figuera con J. R. Jiménez. Ma versi come questi, di compenetrazione totale con l'elemento tellurico, sentito come fecondità femminile, ci riportano al tema del « vientre » e della « tierra » in Hernández:

Tendida *vientre a vientre, con la tierra*  
— humedecida y blanda;  
*abierto a la semilla*, a los viriles  
rayos del sol — pegué mi boca cálida  
a sus mullidas sienas: « Yo también,  
yo también paro, hermana ».  
« Tú y yo, cauce profundo de la vida,  
tierra las dos... Hermana, hermana, hermana!... ».<sup>88)</sup>

Bisogna rilevare ancora — come fa il Mantero — il caldo senso materno verso tutto e tutti, verso il figlio e lo sposo, verso i poveri e i derelitti, in patria e fuori, espresso dalla poetessa come motivo predominante della sua lirica.

Poesia anche sociale, dunque, la sua, che — malgrado le sfumature juanramoniane e l'intimismo che la regge — non può non venire vincolata in qualche modo al poeta oriolano.

Il segno della socialità si presenta — più o meno intensamente — ormai in quasi tutta la poesia spagnola attuale, come è ben noto: Aleixandre, D. Alonso, Bousoño cercano comunicazione profonda con l'anima di tutti gli uomini; Alberti incita alla « coralità » del canto; J. Guillén — sempre tanto radicato nel mondo — è ed è stato nelle sue liriche un grande esaltatore dell'« umano »; il gruppo dei poeti « arraigados », Rosales, Panero, Vivanco, cui si possono aggiungere i più giovani Ridruejo e Valverde, collocano il poeta e l'uomo su di una stessa misura di eguaglianza; anche García Nieto si è evoluto lasciando da parte l'estetismo; José Hierro, Gloria Fuertes, Angel Crespo, M. Mantero, V. Gaos, Goytisolo, in diverso modo recano il riflesso della « quotidianità » dell'uomo in molte pagine di poesia diaria, « a pelo » con la vita.

Se vogliamo, però, mettere in rilievo la « poesia sociale » che si colora maggiormente dei toni di protesta, che cerca i motivi di ingiustizia della società, le sofferenze e gli aneliti dell'uomo del nostro tempo, dovremo allora indicare in Celaya, in Otero, i rappresentanti in Spagna di questa tendenza, alla quale si possono unire i nomi di Garcíasol, Leopoldo de Luis, Salvador Pérez Valiente, J. L. Martín Descalzo, Carlos Sahagún...

L'allacciamento più o meno diretto con Hernández si perde. Lo ritroviamo con José María Álvarez, nel *Libro de las nuevas herramientas*,<sup>89)</sup> dove « con todas las palabras de la lucha de clase » l'autore dichiara che « decir tiene ofi-

cios »<sup>90)</sup> e rende un commovente omaggio alle virtù e alle pene del fratello lavoratore. Miguel Hernández è richiamato in citazioni; ma si sente l'affinità con il poeta pastore in quella adesione che solo la comune umiltà delle origini (Alvarez dichiara di essere cresciuto « dando la mano a un pescador ») può stabilire: da questa viene poi anche l'orgoglio di sentirsi « hombre del ancho mundo ». <sup>91)</sup>

Il postino-poeta Francisco Sánchez Bautista, che nel 1962 ottenne a Murcia il premio Marina per le sue poesie *Cartas y testimonios*, è un figlio di contadini, autodidatta.

È un moralista inesorabile, dice José Ballester nel prologo alla raccolta di liriche agresti, con « aristas aguadas ». Richiama Hernández nella forza espressiva dell'amore alla terra, nel valore altamente sociale della sua poesia, fatta spesso del racconto del suo pesante lavoro quotidiano, nell'energia e nella gran qualità umana della sua ispirazione lirica. In *A modo de glosa*, ha un sonetto intestato al poeta di Orihuela (« Un amor hacia todo me atormenta »). Un altro sonetto è stato da noi citato per l'echeggiare del motivo del « sangue », tipicamente hernandiano. <sup>92)</sup>

J. López Pacheco, che nel '61 pubblicò in Italia *Pongo la mano sobre España*,<sup>93)</sup> dichiara la propria adesione alla poesia sociale nella prefazione a questo libro, proclamando anche il dovere del poeta di prendere posto alla lotta per migliorare il mondo. Non vuole scrivere versi perfetti sopra temi « eterni »: altri temi altrettanto eterni premono, dice, dalla realtà quotidiana dell'uomo cui egli, infatti, si ispira. L'influenza di Miguel Hernández sulla poesia è chiaramente ammessa nella stessa prefazione, come quella di « un deputativo sobre la sangre ».

Ad Hernández si dirige poi direttamente in una lirica che è assai importante a testimoniare la continuità della voce di Miguel nel presente e nel futuro, non solo della poesia, ma dell'umanità.

*Miguel, también yo tierra soy, no hay muerte  
si el arado nos cruza por el pecho,  
si me siento poblado por tu vida,  
si yo puedo decir lo que callaste,  
si yo soy tu cosecha y él la mía,  
si hay manos y herramientas trabajando,  
Miguel, porque los tres somos de tierra,  
tierra es el nombre nuestro y el de todo,  
y la tierra no muere aunque la entierren.*<sup>94)</sup>

Chi cantò Hernández in elegia, e sono molti gli esempi che si possono addurre, assunse a volte un accento, un tono, un lessico che si specchia amorosamente in quello hernandiano. Fra i cantori del gran poeta ricorderemo Vicente Aleixandre, Pablo Neruda, Concha Zardoya, Carmen Conde, J. L. Cano, Angel Crespo, J. G. Manrique de Lara, J. Agustín Goytisolo, Leopoldo de Luis, Juan

Mederos, Julio Andújar, Enrique Azcoaga, Manuel Molina, Gabriel Sijé, Vicente Carrasco, Angel J. Augier, Gómez Pío Nisa, senza contare gli stessi J. Guillén, J. López Pacheco, Francisco Sánchez Bautista, brani delle cui elegie abbiamo già citato in questo studio.

Certamente dimentichiamo alcuni nomi, né ci è possibile, nell'economia di un articolo, fare tanti riscontri con testi a fronte: Gabriel Sijé, Manuel Molina, Julián Andújar, che pubblicarono nell'alicantino « Verbo » omaggi ad Hernández, riprendono i toni della poesia dell'amico pastore, quelli della famosa elegia a Ramón Sijé o alla fidanzata di lui, la *panadera* di Orihuela, come se volessero risuscitare l'ambiente, l'atmosfera cari alla loro adolescenza e prima giovinezza:

... Pastor, dos veces pastor y niño, subes,  
después y siempre...<sup>95)</sup>

... Quiero quemar el hielo de mi vida  
con el fuego redondo de tu sangre,  
y matar la inquietud enfermiza  
de esta pena tan recia que me invade.  
Quiero robarle al tiempo la penuria  
de mi figura toda y alargada,  
y acariciar mi cuerpo con la lluvia  
amarga y temblorosa de tus lágrimas...<sup>96)</sup>

... Tú quieres ser pastora de agua pura,  
tú quieres el silencio por rebaños,  
la soledad más triste y más oscura  
presidiendo el océano de tus años...<sup>97)</sup>

Lo stesso poeta, Manuel Molina, si rivolge poi a Carlos Fenoll, del ben noto cerchio di amici di Orihuela, ancora con ingenui ma commoventi toni dell'Hernández delle prime opere, quasi per un desiderio di farlo ritornare alla vita:

Con el pan de tu sangre me sustento,  
panadero de almas cereales;  
hombre y obrero que por todo vales  
y que por todos tienes fundamento.  
Eres un corazón en movimiento  
con un rebaño azul de madrigales,  
con un verso cuajado en los panales  
del más puro caudal del sufrimiento.  
Con la flor de la vida de tus huesos  
y el sudor de tu sangre derretida  
edificas el pan que no te sobra,  
y más sembrando lumbre con los besos  
de la planta del pie, señal de vida,  
rumbo al amor, cosecha de tu obra...<sup>98)</sup>

Sono anche concretamente e originalmente avvertibili la voce, il tono, il lessico di Miguel Hernández, che l'autore appassionatamente ricrea nel proprio linguaggio poetico, in quella straordinaria *Elegia por uno* che fu coronata dal premio Boscán nel 1954, e che fu scritta da Pío Gómez Nisa.

Gómez Nisa? Perché non si udì piú parlare di lui? Eppure era un buon poeta:

... Lloro por ti, Miguel, en otros encarnado,  
lloro sangre por ti y por cualquiera lloro,  
mientras el cielo muere atravesado  
por la espada del llanto como un toro.<sup>99)</sup>

Non occorre citare testualmente la poesia di Hernández per udirla rivivere in questa elegia:

... porque te llamas *barro*  
aunque Miguel te llames...<sup>100)</sup>

e ancora:

... El corazón de *barro* tiene un ala...  
... el *barro* es una túnica de seda...<sup>101)</sup>

... A oleadas el *barro* se apresura  
en lentas e implacables avenidas...<sup>102)</sup>

... Buscad sobra ese *barro* la voz de un hombre altivo...  
... que, cuando muere, el barro por él canta...<sup>103)</sup>

... Era un hombre de *barro* que embargó la canela...  
... Miguel se hizo latido, ancha mirada,  
ternero con dos rayos en su frente...<sup>104)</sup>

... *Barro* en la lengua, y *barro* se transita...  
... De pie, serenamente veo tu tumba.  
Descansa en paz, Miguel...<sup>105)</sup>

Enrique Azcoaga nel sonetto *En la muerte de Miguel*<sup>106)</sup> ricerca immagini consuete alla poesia hernandiana, la terra che pietosamente riceve il corpo del morto poeta, che si contamina della sua calda gagliardia di « trigo más granado »; il suo cuore immortale invece germinerà perpetuandosi in tronchi senza fronde, tragici come il suo destino (vedi il cuore dato « por alimento » alle « desalentadas amapolas » nella elegia a Gabriel Sijé).

Furono indirizzate alla luce e all'amore i versi di Hernández,

... palabras duras, ásperas...  
... asentadas sobre la piedra y, sin embargo, encintas  
de miel y cera para arder...,

e per questo danno frutto dopo la sua morte, dice A. Crésopo, ispirandosi ad immagini di fertilità agreste che sentiamo molto vicine a quelle hernandiane e che ricorrono del resto anche in altri temi della sua poesia:

... purificando el aire  
como la lluvia en descampado,  
anunciando la vida  
como el polen bajo los pinos,  
como las miradas que estrechan  
igual que brazos las cinturas...<sup>107)</sup>

Le citazioni che si potrebbero fare di brani poetici pubblicati nell'omaggio a Hernández fatto dalla rivista « Insula », <sup>108)</sup> confermano ancora un linguaggio ricreato su quello del grande oriolano: chiudiamo però questo breve studio; non pretendiamo certo di avere esaurito l'esame delle molteplici influenze hernandiane, né riguardo la lirica, e tanto meno il teatro, argomento — quest'ultimo — scartato a priori dal mio tema.

Abbiamo visto come quasi tutti i poeti del dopoguerra gravitino più o meno nell'orbita di Hernández, recandone direttamente o indirettamente qualche riflesso.

Il passaggio dall'estetismo al realismo poetico ebbe nel poeta di Orihuela uno dei più vigorosi promotori; fu un realismo, il suo, fatto di ardente passione terrestre, di angoscia, di tragici presentimenti. Da questa posizione nascerà il tremendismo, sia nelle forme che nei contenuti.

Il grande artefice della « sintassi a martillazos », prima di Otero, fu Hernández, e in lui abbiamo riscontrato anche il modello di un nuovo linguaggio poetico, di una nuova retorica di motivi e di forme.

La poesia realista — esistenziale, della « quotidianità » del vivere umano, ha avuto pure in Hernández un maestro. Abbiamo visto una quantità di temi e sotto-temi vincolati a lui; abbiamo avvertito l'eco del suo tono, del suo caratteristico lessico, in una rosa vasta di poeti.

Riassumendo ancora più strettamente, diremo che, se in un primo tempo fu *El rayo que no cesa* ad imporsi, insieme con la retorica di un « hernandismo » piuttosto esteriore, dopo il 1951, anno di edizione dei 15 poemi inediti, e il 1952 (per quanto ci siano state testimonianze di precise influenze precedenti), e cioè dopo la ripubblicazione di molte parti delle opere di Hernández, posteriori al *Rayo*, fatta dalla nutrita antologia a cura di Arturo del Hoyo, si poté avvertire in Spagna una influenza anche più profonda e più vasta di Miguel: quella costituita da *El hombre acecha*, da qualche poema di *Viento del pueblo*, dal *Cancionero y romancero de ausencias*.

Il linguaggio di semplicità e di intensità umana, difeso anche nell'appello ai poeti, di Hernández, l'aderenza ai temi sociali, da cui la nuova poesia spagnola non è più esente, hanno un debito enorme con gli splendidi poemi her-

nandiani. Ancor piú la loro influenza si sarebbe diffusa e approfondita, se le *Obras completas* non avessero atteso il 1960 ad uscire, soprattutto se non fossero state edite in Argentina, e se il loro prezzo nell'ultima edizione fosse piú accessibile alle tasche di tutti. Di proibizioni vere e proprie a circolare, oggi, in Spagna, non mi consta: ma il fatto è — comunque — che non circolano diffusamente in una edizione completa.

Gli esempi citati — che non saranno certo esaurienti, lo ripeto — testimoniano però che, anche cosí mutilato, Hernández è stato immensamente fecondo: valgano essi pertanto, innanzitutto, come omaggio al grande oriolano, e come primo contributo di esami di testi a dimostrazione del rigermogliare della sua voce sotto altre forme, simili ai rami e alle fronde che egli vedeva nascere dalle ceneri dei poeti.

BRUNA CINTI

<sup>1)</sup> « Vicente: "A nosotros, que hemos nacido poetas entre todos los hombres, nos ha hecho poetas la vida junto a todos los hombres..." » in: MIGUEL HERNÁNDEZ, *Obras completas*, B. Aires 1960, p. 263.

<sup>2)</sup> Lo dice in *Antología de la nueva poesía española*, Madrid 1963, prólogo (è la seconda edizione: la prima uscì nel 1958).

<sup>3)</sup> *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid 1957.

<sup>4)</sup> Vedi « Insula », n. 105, p. 7.

<sup>5)</sup> Vedi *Poesía taurina contemporánea*, selec. y pról. de Rafael de Montesinos, Barcelona 1960.

<sup>6)</sup> *Poemas del toro* (1940-41), pubbl. nel '43, premio Adonáis: la citazione è presa dall'ultima raccolta di Morales, in *Poesía completa*, Madrid 1967, p. 49.

<sup>7)</sup> In « Pasión », *ibid.*, p. 51.

<sup>8)</sup> R. MORALES, « Hombre », p. 66, ed. cit. (fa parte di *La madre tierra*).

<sup>9)</sup> *Ibid.*, p. 94 (« Carne de soledad »).

<sup>10)</sup> *Ibid.*, p. 67 (« La madre tierra »).

<sup>11)</sup> *La poesía de Miguel Hernández*, Gredos, Madrid, 1962.

<sup>12)</sup> *Los muertos*, premio Adonáis, 1947, p. 13.

<sup>13)</sup> *Los muertos*, ed. cit., p. 26.

<sup>14)</sup> M. HERNÁNDEZ, *O. C.*, p. 413.

<sup>15)</sup> *Ibid.*, p. 427.

<sup>16)</sup> « Sangre donde se puede bañar la muerte apenas », *O. C.*, p. 339.

<sup>17)</sup> L. HIDALGO, *Los muertos*, p. 39, ed. cit.

<sup>18)</sup> L. HIDALGO, *ibid.*, p. 43.

<sup>19)</sup> A. ALVAREZ DE MIRANDA, *La metáfora y el mito*, Madrid 1963, pp. 20-28.

<sup>20)</sup> J. GARCÍA NIETO, *Campo y soledad*, Adonáis XXV, Madrid 1946.

<sup>21)</sup> E. DE NORA, « Canto al demonio de la sangre », in *Cantos al Destino*, Adonáis XIII, Madrid 1945, p. 41.

<sup>22)</sup> V. CRÉMER, *ibid.*, p. 99.

<sup>23)</sup> V. CRÉMER, « Caminos de mi sangre », da *Poesía total*, Madrid 1967, p. 67.

<sup>24)</sup> B. DE OTERO, *Ángel fieramente humano*, Madrid 1950, pp. 56-57.

<sup>25)</sup> D. ALONSO, *Oscura noticia*, Madrid 1944, p. 26.

<sup>26)</sup> J. L. MARTÍN DESCALZO, sonetto intestato a M. H., in « Insula », n. 76, 1952.

<sup>27)</sup> C. SAHAGÚN, *Profecías del agua*, « A la memoria de M. H. », Madrid 1958.

<sup>28)</sup> In F. SÁNCHEZ BAUTISTA, *A modo de glosa*, Murcia 1963.

<sup>29)</sup> B. DE OTERO, *Que trata de España*, Paris 1964, p. 139.

<sup>30)</sup> In *La poesía de B. de Otero*, Salamanca 1966.

<sup>31)</sup> *Ángel fieramente humano*, cit., p. 75.

<sup>32)</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>33)</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>34)</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>35)</sup> *Ibid.*, p. 49.

- <sup>36)</sup> Ibid., p. 63.
- <sup>37)</sup> Ibid., p. 41.
- <sup>38)</sup> Ibid., p. 75.
- <sup>39)</sup> M. HERNÁNDEZ, *O. C.*, cit., « Oda entre sangre y arena », p. 252 e « Me sobra el corazón », *O. C.*, p. 258.
- <sup>40)</sup> In « *Rev. Hisp. Mod.* », 1963, p. 137.
- <sup>41)</sup> J. CANO BALLESTA, *La poesía de M. H.*, Madrid 1962.
- <sup>42)</sup> J. GUERRERO ZAMORA, *M. H. poeta*, Madrid 1955.
- <sup>43)</sup> C. ZARDOYA, *M. Hernández*, New York 1955, p. 81.
- <sup>44)</sup> Vedi p. 4 di questo studio.
- <sup>45)</sup> R. MORALES, *La madre tierra*, in *O. C.* cit., p. 67.
- <sup>46)</sup> Sta in *Viento del pueblo*, *O. C.*, p. 301.
- <sup>47)</sup> In « Canción primera » de *El hombre acecha*, *O. C.*, p. 315.
- <sup>48)</sup> Ibid., « Ultimos poemas », *El niño de la noche*, p. 425.
- <sup>49)</sup> Ibid., *El rayo que no cesa*, sonetto n. 26, *O. C.*, p. 227.
- <sup>50)</sup> Ibid., stesso sonetto.
- <sup>51)</sup> Ibid., « Sino sangriento », p. 239.
- <sup>52)</sup> Ibid., *Cancionero y romancero de ausencias*, n. 57, p. 382.
- <sup>53)</sup> V. CRÉMER, *Nuevos cantos de vida y speranza*, sta in *Poesía total*, p. 147, Madrid 1951.
- <sup>54)</sup> Sta in *Alba del hijo*, Madrid 1946.
- <sup>55)</sup> Vedi *El tema de España en la poesía española contemporánea*, Madrid 1964.
- <sup>56)</sup> B. CIPLIJAUSKAITE, *La soledad en la poesía española contemporánea*, p. 229.
- <sup>57)</sup> *El hacha*, pubbl. in Messico nel 1939.
- <sup>58)</sup> A cura del Ejército del Este, Ediciones literarias del Comisariado. *España en el corazón* fa parte ora di *Tercera residencia*.
- <sup>59)</sup> Premio Adonáis, Madrid 1945.
- <sup>60)</sup> Premio Boscán, Barcelona 1952, pubbl. però nel 1953.
- <sup>61)</sup> In « Quinta del 42 », sta in *Poesías completas*, Madrid 1962, p. 327.
- <sup>62)</sup> B. CIPLIJAUSKAITE in *El poeta y la poesía*, cit., p. 311.
- <sup>63)</sup> Pubbl. « All'insegna del pesce d'oro », Milano 1967, pp. 211-214.
- <sup>64)</sup> J. M. VALVERDE, *Estudios sobre la palabra poética*, Madrid 1952, pp. 65-74 a questo proposito; vedi anche lo studio di J. ICAZA TIGERINO sul carattere della stessa poesia in « Cuad. hispano-americanos », 1961.
- <sup>65)</sup> J. ANGEL VALENTE, *César Vallejo desde esta orilla*, in « Índice de arte y letras », 1960, n. 134.
- <sup>66)</sup> In *O. C.*, *El hombre acecha*, p. 336.
- <sup>67)</sup> Ibid., p. 337. DARIO PUCCINI (*M. Hernández: Vita e poesia*, Mursia, Milano 1967, pp. 101-103) mette in rilievo l'influenza di Neruda su questo poema, soprattutto nell'incitamento alla « poesia sin pureza » elencata nei « decreti del tatto, dell'olfatto, del gusto, della vista, dell'udito ».
- <sup>68)</sup> *Poesía esp. contemp.* ed. Alfaguara, Madrid 1965.
- <sup>69)</sup> Sta in *Poesías completas*, Madrid 1967, alle pp. 111-153.
- <sup>70)</sup> Ibid. Le poesie cit. stanno alle pp. 157-161-162.
- <sup>71)</sup> Sta in *Poesías completas*, cit.
- <sup>72)</sup> Rispettivamente alle pp. 216-218-222-224.
- <sup>73)</sup> In « Boletín de la Academia colombiana », t. VIII, n. 29.
- <sup>74)</sup> In *Los desterrados*, prefazione.
- <sup>75)</sup> Sta in *Los Premios Boscán de poesía*, Barcelona 1963. Furono inclusi dallo stesso Crémer in *Poesía total*, Barcelona 1967.
- <sup>76)</sup> *Los premios Boscán...* cit., p. 57.
- <sup>77)</sup> Ibid., p. 57.
- <sup>78)</sup> Ibid., p. 64.
- <sup>79)</sup> Ibid., p. 67.
- <sup>80)</sup> « El silbo de la sequía », *O. C.*, p. 178.
- <sup>81)</sup> Ibid., p. 142.
- <sup>82)</sup> Ibid., p. 182.
- <sup>83)</sup> Ibid., p. 158.
- <sup>84)</sup> Ibid., p. 161.
- <sup>85)</sup> Ibid., p. 83.
- <sup>86)</sup> In *Furia y paloma*, 1956; sta in *Poesía total*, cit., p. 173.
- <sup>87)</sup> In *Poesía española contemporánea*, Barcelona 1966, p. 83.
- <sup>88)</sup> Ibid., p. 204.
- <sup>89)</sup> Ed. El Bardo, Barcelona 1964.
- <sup>90)</sup> Ibid., p. XIII.
- <sup>91)</sup> Ibid., p. XII.

- <sup>92)</sup> Vedi nota 28.
- <sup>107)</sup> ANGEL CRESPO, « M. H. », in « Insula », n. 168, 1950, p. 5.
- <sup>94)</sup> Ibid., p. 101.
- <sup>95)</sup> G. SIJÉ, *A M. H.*, in « Verbo », 1947.
- <sup>96)</sup> J. ANDÚJAR, *A M. H.*, ibid.
- <sup>97)</sup> M. MOLINA, *A J. Manresa de Hernández*, ibid.
- <sup>98)</sup> M. MOLINA, *Al poeta panadero Carlos Fenoll*, in « Agora », settembre-ottobre 1958,
- <sup>99)</sup> *Los premios Boscán de poesía*, cit., p. 149.
- <sup>100)</sup> Ibid., p. 141.
- <sup>101)</sup> Ibid., p. 141, n. 7, II strofa.
- <sup>102)</sup> Ibid., p. 142.
- <sup>103)</sup> Ibid., p. 142.
- <sup>104)</sup> Ibid., n. 8, p. 142.
- <sup>105)</sup> Ibid., n. 10, p. 147.
- <sup>106)</sup> Sta in *Canto cotidiano* Adonáis, Madrid 1943, p. 66.
- <sup>107)</sup> ANGEL CRESPO, « M. H. », in « Insula », n. 168, 1950, p. 5.
- <sup>108)</sup> Ibid.

## IL CONGRESSO DI VIENNA IN UNA RECENTE INTERPRETAZIONE

« Il Congresso di Vienna non fu un concerto sempre armonico di voleri e di programmi. Nonostante le scambievoli intese e l'ostentata santità delle sue alleanze interne, gravi diffidenze sovrastavano ai piani di sistemazione ». Così il Rota<sup>1)</sup> imposta, in una prospettiva tuttora accettabile, una linea di indagine dell'Assise del 1815: all'analisi appunto delle « disarmonie » e delle « gravi diffidenze » tra le potenze è dedicato l'articolo proposto di Leonid Abramovič Zak,<sup>2)</sup> pubblicato dalla piú anziana ed autorevole rivista storica sovietica, controllata dalla stessa editoria che cura il periodico del Partito comunista.

Può essere interessante notare (ed è circostanza del resto non inattesa) come il lavoro in esame rappresenti uno dei rari contributi della rivista alla particolare problematica della storia della diplomazia. Da un rapido esame degli indici delle varie annate risulta evidente, oltre alla constatazione della preponderanza, accentuantesi negli anni piú recenti, di lavori dedicati ad una rielaborazione dei metodi storiografici ed al riesame di gran numero di eventi della storia sovietica con piú attenta considerazione anche delle fonti straniere,<sup>3)</sup> anche la rilevazione della lacuna sopra indicata. Valgano soltanto alcuni esempi: nell'annata 1966, oltre al lavoro dello Zak, un solo altro articolo dedicato alla diplomazia dell'Austria-Ungheria alla vigilia della conflagrazione mondiale,<sup>4)</sup> ancora, in tutta l'annata 1962, un solo breve articolo *La diplomazia europea e la Serbia all'inizio degli anni '60*, accompagnato dalla piú interessante riproduzione in traduzione russa di molti documenti, pubblicati allora in anteprima, della diplomazia zarista.<sup>5)</sup>

\* \* \*

Il lavoro dello storico sovietico<sup>6)</sup> esamina in dettaglio gli avvenimenti compresi tra il settembre 1814, quando i rappresentanti delle potenze europee cominciarono ad affluire nella capitale austriaca, ed il gennaio 1815, allorché il Castlereagh, ricevuta la notizia dell'avvenuta firma a Gand della pace che

poneva fine alla guerra anglo-americana, proponeva al Metternich la conclusione di un patto segreto tra Austria, Francia ed Inghilterra, il testo del quale era stato preparato dallo stesso ministro inglese. «Tale accordo, con insignificanti correzioni, venne accettato e firmato il 3 gennaio da Metternich, Talleyrand e Castlereagh. La coalizione del tempo di guerra aveva definitivamente cessato di esistere, per cedere il posto ad una nuova distribuzione delle forze». <sup>7)</sup>

Tra i molti problemi iscritti all'agenda dell'Assise viennese, lo Zak indica nella questione polacco-sassone il punto di accumulazione di tutte le più gravi contraddizioni e dei conflitti di interessi tra le grandi potenze. Al problema della organizzazione territoriale e politica di quel tormentato lembo dell'Europa Centrale viene rivolta particolare attenzione, in quanto proprio quel problema «è stato la causa immediata della diaspora della coalizzazione antinapoleonica e della formazione di nuove intese diplomatiche, la lotta tra le quali ha condizionato tutto il corso dei lavori del convegno viennese. Lo studio del problema polacco-sassone trova un ulteriore motivo di interesse anche per il carattere spiccatamente tendenzioso che ha l'interpretazione di esso nella storiografia borghese. Gli Stati dell'Europa Occidentale vengono rappresentati dalla maggioranza degli storici borghesi contrari alla realizzazione di interessi europei comuni, e da posizioni "paneuropee" viene spiegata anche la loro accanita opposizione alla Russia. Ciò risulta in maniera particolarmente chiara nell'analisi della politica della Prussia, la cui tendenza antirussa era relativamente mascherata. Per quanto riguarda la trattazione del Congresso di Vienna ed in special modo la questione polacco-sassone, ha lasciato un'impronta tutta particolare l'idealizzazione dello stato prussiano, la negazione del suo militarismo e dell'aggressività della sua politica. Questa concezione, propria dei reazionari ricercatori tedeschi, ha messo, dopo la prima e specialmente dopo la seconda guerra mondiale, salde radici nella storiografia borghese d'Inghilterra e d'America; ai nostri giorni essa è prevalente anche nella storiografia tedesco-occidentale». <sup>8)</sup>

È opportuno osservare che la decisa ed abbastanza indifferenziata denuncia del carattere «tendenzioso» della recente storiografia occidentale non porta nell'articolo in esame, ad un qualsiasi tentativo di ricupero in senso «democratico» dell'opera del giovane e «mistico» autocrate russo, il moderato e passeggero liberalismo del quale ho trovato, anche in tempi recenti, qualche modesto estimatore di qua oltre che di là della cortina di ferro. È noto che nell'età staliniana, soprattutto a partire dagli Anni Trenta, si era intrapresa, oltre che nel campo strettamente tecnico-storiografico, anche nell'ambito di tutta la cultura sovietica, un'opera di rivalutazione della politica zarista. Alla stessa sollecitazione ideologica rispondevano la condanna degli eroi nazionali delle popolazioni turco-tatаре che avevano resistito alla colonizzazione russa e la sopravvalutazione del carattere di resistenza popolare

assunto dalla guerra di difesa contro l'invasione napoleonica, sopravvalutazione che, dopo un breve periodo di oblio testimoniato nella storia della letteratura russa del Mirskij scritta in Inghilterra poco prima del rientro di questi nell'URSS,<sup>9)</sup> portava a vedere nel *Guerra e Pace* tolstojano un modello per i nuovi scrittori sovietici di epica nazional-popolare. Lo Zak tuttavia evita di entrare nel campo di dubbie rivalutazioni: poco più oltre l'affermazione sopra riportata, precisa seccamente che «alla base dei piani di Alessandro I era l'aspirazione di garantire il passaggio alla Russia del ducato di Varsavia» a titolo di compensazione territoriale, cioè nel più puro spirito della logica dell'Ancien Régime, per quanto la Russia e il di lei «magnanimo signore e l'intrepido esercito avevano fatto per la causa comune» come lo stesso «magnanimo signore» s'era degnato esprimersi.<sup>10)</sup>

L'esame degli avvenimenti legati alla risoluzione della questione polacco-sassone è condotta sulla base delle consuete e note fonti, dalla raccolta dei documenti del ministero degli Affari Esteri, la cui pubblicazione si è conclusa soltanto nel 1966,<sup>11)</sup> al repertorio *British Diplomacy 1813-1815* curato nel 1921 dal Webster, agli epistolari ed ai memoriali dei principali attori del Congresso<sup>12)</sup> o di uomini politici dell'epoca come il barone von Stein.<sup>13)</sup>

Alla rassegna delle tendenze storiografiche nella valutazione dell'Assise viennese degli anni immediatamente seguenti ai giorni nostri è dedicata una lunga, in rapporto all'estensione globale dell'articolo, introduzione. Rapidamente è sbrigata la storiografia specifica dell'Ottocento, senza che venga fatto un solo preciso riferimento ad un'opera determinata: «Nella storiografia del XIX secolo, ad esclusione degli anni immediatamente successivi al 1815, ha predominato una valutazione negativa dell'Assise viennese e degli statisti che ne avevano tirato le fila, valutazione non condivisa soltanto dagli storici di corte o clericali che, comunque, non hanno esercitato che una relativa influenza sullo sviluppo del pensiero storico. Per la maggioranza degli storici il Congresso di Vienna ha continuato a rappresentare l'impersonificazione delle forze della reazione monarchico-feudale ostile al liberalismo europeo e al movimento di liberazione nazionale».<sup>14)</sup> Gran parte dell'introduzione è dedicata invece alle opere, uscite nei due dopoguerra, e qui le indicazioni bibliografiche sono numerose, e comprendono, con qualche rimarchevole esclusione, come per esempio quella dell'opera del Potëmkin<sup>15)</sup> che pure sarebbe dovuta essere facilmente raggiungibile dall'Autore, monografie sul Congresso di Vienna, su aspetti particolari di esso, sui suoi protagonisti, ed altresì opere che col periodo hanno rapporti molto relativi, come quella del Tappelskirch<sup>16)</sup> che, nonostante il suo carattere di «sostegno del revanscismo tedesco-occidentale»<sup>17)</sup> ha meritato una sollecita traduzione russa.

Dall'esame dei numerosi lavori citati, che vanno da quelli fondamentali

del Webster<sup>18)</sup> a quello del Pirenne,<sup>19)</sup> da quello dello Srbik,<sup>20)</sup> che « ha gettato le basi del riesame degli sguardi tradizionali sul Metternich » a quello dello Schröder,<sup>21)</sup> scritto « da posizioni visibilmente apologetiche », lo Zak giunge, come precisa il riassunto dell'articolo pubblicato in appendice al volume, a « convincingly prove the scientific insolvency of contemporary reactionary historiography in illustrating the positions of Russia, Britain, Austria and Prussia... ».

La condanna in blocco della storiografia occidentale viene pronunciata sulla base di tre punti fondamentali: essa infatti innanzitutto esalta « oltre misura gli artefici delle decisioni del Congresso di Vienna come i fondatori di un relativamente solido "ordine" capace di opporsi, sia pure per un tempo limitato, alla spinta dal basso delle masse popolari »; <sup>22)</sup> ascrive all'Assise viennese « il ruolo di antesignana dell'idea della famigerata integrazione europea »; <sup>23)</sup> infine si rallegra che nel 1815 sia stato « predisposto il meccanismo che consente l'esportazione della controrivoluzione, il che è parte costitutiva del programma degli ultras dell'imperialismo ai giorni nostri ». <sup>24)</sup>

L'individuare nelle opere citate e in molte altre soltanto propositi di disoneste rivalutazioni di una delle più oscure pagine della storia europea risale ad una evidente sollecitazione polemica, giustificata parzialmente da singole affermazioni di singoli storici « borghesi ». È vero che, ad esempio il Tippelskirch, partendo da un incauto accostamento tra Hitler e Napoleone, pare rammaricare che tra i vincitori del 1945 non vi siano stati degli « statisti ragionevoli » come quelli del 1815. <sup>25)</sup>

È vero altresì che uno storico di scuola liberale, come il Salvatorelli, per altro non ricordato nell'articolo in esame, può asserire che « il Congresso di Vienna fu il tentativo più grandioso e più completo fatto sino allora per regolare la situazione politica europea. Esso rappresentò l'affermazione di un principio di civiltà, in quanto realizzò un accordo tra le grandi potenze per regolare pacificamente e con un senso di equilibrio e di proporzione gli interessi reciproci, al fine di raggiungere uno stabile assetto dell'Europa, assetto concepito come un valore superiore, cui dovevano subordinarsi i fini e i desideri particolari ». <sup>26)</sup> Ma la stessa affermazione è subito dopo corretta in maniera significativa: « In ogni caso l'applicazione di questi principi [equilibrio europeo, legittimità] significava il ritorno all'Europa del 1789, all'antico regime, come se la storia dal 1789 al 1815 non fosse esistita. E infatti gli uomini del Congresso, pur non proponendosi in tutto e dappertutto il ristabilimento dell'antico ordine di cose [...] non ammettevano le idee di nazionalità e di libertà, implicantì il diritto dei popoli e degli individui a disporre del proprio destino, e ritenevano spettare solo ai re il compito di provvedere al benessere dei sudditi, senza ingerenza di questi e senza che di fronte ad essi fossero in alcun modo responsabili i governanti, che da Dio direttamente ed unicamente traevano il loro potere ». <sup>27)</sup>

Anche se la fine delle guerre napoleoniche era stata il « punto di viraggio » della storia europea del XIX secolo, la contraddittorietà degli interessi tra le grandi potenze aveva cominciato a delinearsi già prima, e problemi come la « restaurazione della Prussia », « il destino della Sassonia », « la questione polacca » erano balzati in primo piano come strettamente connessi.

L'intenzione della Russia, il cui peso era « cresciuto per il contributo decisivo da essa portato all'annientamento di Napoleone », <sup>28)</sup> di porre sotto la propria egemonia un risorto Stato polacco, per di più costituzionale, si scontrava con le mire prussiane, mentre i compensi, come già accennato di sfuggita nel testo dell'accordo di Kalisz, che la Prussia si sarebbe dovuta cercare in Germania, urtavano gli interessi tedeschi dell'Austria. D'altro canto le mire della Prussia sulla Sassonia preoccupavano influenti circoli monarchici di Vienna, con i quali non poteva non fare i conti lo stesso Metternich, in nome del principio di legittimità, così come in nome dell'« equilibrio europeo » si dichiarava preoccupato il Castlereagh delle intenzioni che Alessandro I, all'indomani stesso del proprio arrivo a Vienna, il 26 settembre, aveva comunicato di persona al ministro inglese.

Sulla base di questi punti e con, in più, il riuscito tentativo del Talleyrand di riportare la Francia borbonica nel concerto delle potenze europee, si svolgono in seguito le trattative, tra uno scambio a momenti frenetico di lettere e di note confidenziali, di incontri « segreti » e di udienze solenni, in un alternarsi di esitazioni e di concessioni ritirate all'indomani, di proclamazioni di principi e di appelli interessati all'« opinione pubblica », di autentici ricatti, infine. Di tutto ciò lo Zak traccia una rassegna dettagliata, quasi cronachistica, che spinge sino a quello che gli pare il risultato rivoluzionario e meschino insieme dei primi quattro mesi dei lavori dell'Assise viennese: il rovesciamento delle alleanze del tempo di guerra, sancito dalla sottoscrizione del patto segreto del 3 gennaio. Il giudizio finale dell'articolo rimane strettamente tecnico, contrariamente a quanto pareva promettere la polemica introduzione; il giudizio complessivo rimane in fondo implicito, ed è soltanto accennato nel richiamo di un'osservazione di Engels per il quale « il grande congresso di grossi piccoli despotti era stato convocato soltanto per spartire il bottino [...] e per vedere in che misura era possibile ristabilire l'ordine delle cose precedente alla rivoluzione ».

Per concludere riportiamo ora di seguito alcuni brani dell'articolo che ne illustrino il carattere di attenta ricostruzione dei fatti, nel che risiede il pregio ed il limite del lavoro preso in esame. <sup>29)</sup>

« Castlereagh ritenne che fosse possibile vincere la determinazione di Alessandro solo con gli sforzi combinati dei tre, ed in seguito forse di tutte

le potenze europee. Allo zar egli rispose che l'Inghilterra e l'Austria e la Prussia avrebbero volentieri salutato una Polonia indipendente, ma che alla creazione di un Regno Polacco sotto la dominazione russa si sarebbe opposta tutta l'Europa, compresa la Prussia sul cui appoggio Alessandro contava. Il giorno seguente, in un colloquio con Nesselrode, Castlereagh dichiarò di nuovo che le pretese della Russia erano assolutamente inaccettabili per i sovrani europei, che non intendevano trovarsi di fronte ad un nuovo Napoleone nella persona dell'imperatore russo. Queste stesse considerazioni erano alla base del memorandum che Castlereagh inviò il 4 ottobre ad Austria, Prussia e Russia. Egli protestava vivamente contro i piani di Alessandro sulla Polonia e affermava che l'unione del Granducato di Varsavia, con una popolazione di quasi quattro milioni di abitanti, alla Russia, che anche senza questo s'era sufficientemente rinforzata, avrebbe suscitato ansia in tutta Europa. Castlereagh intendeva unire gli sforzi inglesi a quelli di Prussia ed Austria e di sfruttare queste potenze nella lotta contro i piani dello Zar. Perciò egli si sforzava di attirare a qualsiasi prezzo sulle proprie posizioni la Prussia e di rendere malleabile il Metternich. La promessa orale, fatta ancora nel 1814 da Metternich a Hardenberg, di riconoscere tutte le rivendicazioni prussiane sulla Sassonia a condizione che la Prussia rifiutasse d'appoggiare la politica russa a proposito della Polonia, pareva aver spianato la strada allo stabilimento di un'intesa reciproca tra le due maggiori potenze germaniche.

« Il 9 ottobre Hardenberg aderì a trattative segrete sull'opposizione ai piani russi. Questi indirizzò a Metternich una nota nella quale affermava che la Prussia è al massimo grado interessata ad una stretta collaborazione con l'Austria e l'Inghilterra ed è pronta a partecipare a qualsiasi iniziativa che risulti necessaria per convincere la Russia a restare fedele all'alleanza e, conseguentemente, a limitare le proprie pretese in Polonia. Riferendosi agli aumenti territoriali che Russia, Baviera e Württemberg avevano ottenuti o si proponevano di ottenere, Hardenberg esigeva per la Prussia, la Sassonia e Magonza e, per cominciare, il consenso all'occupazione della Sassonia da parte delle truppe prussiane. Se avesse ottenuto le necessarie garanzie, si diceva nella nota, la Prussia avrebbe agito nei confronti della Polonia in pieno accordo con l'Austria. Hardenberg comunicò a Castlereagh il contenuto delle note e chiese l'appoggio di questi. L'11 ottobre fece seguito la risposta del ministro inglese: per il bene d'Europa è necessaria una Prussia forte, per quanto riguarda il re di Sassonia, questi con la sua dedizione a Napoleone s'era pienamente meritato il suo destino. « Io non vedo alcun ostacolo — proseguiva il Castlereagh — a che l'amministrazione provvisoria della Sassonia venga affidata al re di Prussia ». Il 12 ottobre Castlereagh inviò ad Alessandro I una lettera scritta in tono relativamente blando. Castlereagh cercava di convincere lo zar che un milione in più di sudditi per un impero come la Russia sarebbe nulla in confronto alla gloria e al merito che Alessandro

avrebbero acquistato di fronte al suo popolo ed a tutta l'umanità dando esempio di generosità e di misura su questioni riguardanti direttamente i suoi possedimenti. Il 13 ottobre, nel corso di un'udienza presso la zar, Castlereagh protestò a nome dei tre alleati contro l'inclusione del Granducato di Varsavia nell'Impero Russo e contro l'assunzione del titolo di re di Polonia da parte di Alessandro. Lo zar replicò dimostrando che, dopo la formazione di un regno costituzionale polacco ed il ritiro delle truppe russe oltre il Neman, gli stati europei non avrebbero avuto più alcuna ragione di preoccuparsi della Russia. Castlereagh contestò il « diritto di conquista » accampato da Alessandro e ripeté che in primo piano dovevano rimanere gli interessi della ricostruzione d'Europa. Il colloquio risultò inconcludente, e dopo di esso Castlereagh consegnò ad Alessandro un memorandum ed una lettera nella quale enumerava i « benefici » inglesi alla Russia e rigettava su questa la responsabilità di un possibile fallimento del congresso. In seguito Castlereagh si rivolse di nuovo agli alleati. Insieme a Metternich, pretese da Hardenberg l'inizio di un'azione comune contro la Russia. Il cancelliere prussiano a sua volta insisté che Inghilterra e Austria sanzionassero l'inclusione di tutta la Sassonia nella compagine dei possedimenti prussiani ed il trasferimento del re di Sassonia in altre terre, preferibilmente in Italia. Inoltre pretese di nuovo che Magonza non fosse ceduta alla Baviera, Castlereagh dichiarò subito che, a condizione di un accordo per l'azione comune contro la Russia, egli era pronto ad approvare l'annessione della Sassonia e l'immediata occupazione di questa da parte delle truppe prussiane. Nello stesso tempo, coerentemente al proprio disegno sulla questione polacca, Castlereagh sottolineava che la annessione della Sassonia non doveva in alcun caso considerarsi un compenso alla Prussia per le perdite in Polonia, ma che al contrario, se la Prussia voleva la Sassonia, doveva opporsi all'annessione del Granducato di Varsavia alla Russia ».<sup>30)</sup>

« Le riserve di Hardenberg annullavano tutti i tentativi di azione comune tra le tre potenze. Castlereagh, profondamente deluso dalla presa di posizione prussiana, scrisse che questa non riguardava tanto Metternich e lui quanto serviva a giustificare l'uscita forzata della Prussia dal « concerto » delle potenze europee. Intanto cresceva l'insoddisfazione dei circoli vicini alla corte per la politica di Metternich, pronto, a giudizio di circoli viennesi influenti, ad aderire alla cessione della Sassonia alla Prussia. Preoccupati erano anche i numerosi rappresentanti dei piccoli e medi stati tedeschi. Il rappresentante della Baviera al Congresso, principe Vrede, cercava di opporsi all'ampliamento territoriale della Prussia sino ai confini bavaresi; il governo bavarese non riteneva possibile una rinuncia a Magonza. Il duca di Coburgo dichiarava allo zar che l'annessione della Sassonia alla Prussia costringeva lui e tutti i principi tedeschi a temere per i propri possedimenti. Tale dichiarazione era provocata anche dal ricordo che soltanto sei mesi prima Ales-

sandro aveva nelle istruzioni al proprio rappresentante al Congresso indicato che una parte della Sassonia doveva essere riservata ai duchi di Weimar e di Coburgo.

« Liverpool comunicava a Castlereagh che l'opinione pubblica inglese era favorevole alla Sassonia e aggiungeva: « Ricordando il ruolo importante della Sassonia in Germania, risulta desiderabile che di essa venga conservato almeno il nucleo, in caso estremo sotto il dominio di un altro ramo della casa reale ». Talleyrand scriveva a Luigi XVIII che, in caso di guerra con la Prussia e la Russia, l'Austria può contare sulla Baviera, il cui re aveva pubblicamente dichiarato che la divisione della Sassonia sarebbe stata un'onta ed aveva offerto a difesa della Sassonia un esercito di cinquantamila uomini; diecimila uomini aveva promessi il Württemberg, altri stati tedeschi erano pure disposti ad opporsi all'annessione della Sassonia. Le grandi potenze, riunitesi per "stabilire una pace duratura", cominciarono a far risuonare le armi.

« Le speranze di una solida intesa tra Austria e Prussia sono risultate fondate sulla sabbia: Metternich lancia un altro piano, l'avvicinamento alla Francia ed insieme il proseguimento dell'intesa con l'Inghilterra al fine di limitare nella misura del possibile la spinta ulteriore della Russia verso Occidente e di costringere la Prussia a rinunciare ad almeno una parte della Sassonia. Il nuovo corso ricevette l'approvazione della corte viennese e suscitò altresì favorevoli reazioni presso i principi tedeschi. Castlereagh comprendeva che, se Austria e Prussia non avevano saputo trovare una piattaforma d'azione comune neppure sulla questione polacca, ben presto il contrasto sulla Sassonia e Magonza le avrebbe portate su posizioni di ostilità, e che quindi sarebbe stato possibile alla Russia aumentare la propria influenza in Europa, cosa che lo statista inglese temeva più di ogni altra. In una lettera a Liverpool insiste ancora sulle necessità di opporsi ai piani russi; in risposta al memorandum di lord Wansittart, che rifletteva il punto di vista di alcuni uomini politici inglesi e consigliava di "evitare di irritare la Russia con una opposizione ad oltranza che ha scarse possibilità di successo", Castlereagh dichiarò di non essere disposto a sopportare che "un principe calmucco mettesse sottosopra l'Europa" ». <sup>31)</sup>

« Nel dicembre del 1814 la situazione al Congresso era quasi giunta ad un punto di rottura. Il 3 Hardenberg scrisse ancora a Metternich, affermando che le convenzioni internazionali riconoscevano il diritto di conquista e che esso è perfettamente applicabile nella questione sassone; che per la Prussia è indispensabile rafforzare le proprie posizioni nelle province centrali e che tale scopo può essere ottenuto solo in grazie all'annessione della Sassonia. Nella risposta al Cancelliere prussiano (nota del 10 dicembre) Metternich dichiarò che l'Austria sarebbe potuta andare incontro alla Russia riguardo alla questione polacca salvo che su alcuni punti che rivestivano per essa im-

portanza militare. L'Austria si sarebbe limitata a chiedere allo zar garanzie riguardo alla futura costituzione polacca e si sarebbe adoperata per ottenere il passaggio di Cracovia alla Russia e di Torn alla Prussia. In nessun caso però l'Austria avrebbe potuto dare l'assenso all'annessione alla Prussia del regno di Sassonia. La Prussia si sarebbe potuta ingrandire in parte grazie alle rinunce russe in Polonia (il che corrispondeva perfettamente ai piani prussiani riguardo ai confini polacchi), in parte grazie all'acquisto di alcune terre sassoni.

«La nota austriaca venne accolta in Prussia con estremo sfavore. Il giorno seguente, 11 dicembre, Hardenberg inviò a Metternich una lettera irosa nella quale dichiarava di non poter, senza il benessere del suo re, condurre ulteriori trattative sulla base delle nuove proposte, diametralmente opposte a tutte le precedenti assicurazioni ed in stridente contrasto con le dichiarazioni di amicizia alla Prussia. Alla lettera Hardenberg allegò quella a proposito della questione sassone, che aveva ricevuto dal Castlereagh ancora alla metà di ottobre. Ma il Cancelliere prussiano non si limitò a questo e consegnò allo zar tutte le ultime lettere di Metternich contenenti le proposte di azione comune anti-russa. Alessandro le passò all'imperatore Francesco I e pretese spiegazioni; questi rinviò a Metternich. Con grande fatica Castlereagh trattenne il ministro austriaco, pronto a mettersi sulla via delle rivelazioni: questi infatti disponeva di lettere di Hardenberg, abbastanza compromettenti per il governo prussiano. Ma anche senza ciò Alessandro, ormai informato del contenuto di gran parte della corrispondenza tra Inghilterra, Austria e Prussia, era giunto a nutrire per Hardenberg una sfiducia quasi altrettanto grande che per Metternich». <sup>32)</sup>

«In tali circostanze Metternich ritenne indispensabile dare le proprie dimissioni. Le dimissioni non furono accettate, e questo contribuì a rafforzare la posizione del ministro austriaco. Tuttavia i rapporti di questi con Alessandro s'erano fatti ormai estremamente tesi. Alla tempestosa spiegazione tra Metternich e lo zar fece seguito un incontro dei due imperatori, nel corso del quale Alessandro presentò a Francesco tutti i documenti di cui era venuto in possesso e dichiarò che non desiderava condurre ulteriori trattative di alcuna specie con un uomo infido come Metternich. All'imperatore austriaco non restò che dichiarare d'essere all'oscuro di tutto il carteggio.

«Poco dopo Alessandro consentì alla restituzione all'Austria del circondario della Galizia orientale con Tarnopol. Temendo un ulteriore avvicinamento dell'Austria alla Francia e vedendo in ciò una minaccia alla Russia, Alessandro, per mezzo di Czartoryski, informò Talleyrand di essere disposto a consentire anche al mantenimento di una parte della Sassonia sotto Federico Augusto. Ma Castlereagh aveva ormai ufficialmente rifiutato di appoggiare le richieste russe, facendo riferimento ad istruzioni ricevute dal Liverpool in una lettera del 18 novembre. Lo statista inglese, su richiesta di

Hardenberg e Metternich, consentí di assumersi la mediazione, a condizione che al re di Sassonia fosse conservato il nucleo dei suoi possedimenti, e propose la cessione alla Prussia di una metà circa del paese con Dresda. Nella lettera del 18 dicembre al Liverpool, Castlereagh spiegava il proprio mutamento di posizione in base al principio che sarebbe stato ingiusto e pericoloso che gli stati che avevano collaborato con la Francia ricevessero un vantaggio o conservassero le proprie posizioni. Al Münster venne affidato il compito di trattare su queste basi con Hardenberg. Ma gli statisti prussiani, disposti a concedere compensi al re di Sassonia in Italia, sul Reno o in qualsiasi altro luogo, non volevano, sulla base di nessun compenso, rinunciare alla Sassonia, considerando che il solo possesso di questa poteva rinforzare la posizione della Prussia in Germania». <sup>33)</sup>

« Se il rappresentante inglese da una politica antisassone era passato a sostenere la tesi della necessità della conservazione di almeno una parte della Sassonia come stato indipendente, Talleyrand, sulla base degli stessi principi legittimisti, per i quali all'inizio del Congresso chiedeva l'integrità del regno di Sassonia, era giunto a riconoscere l'ammissibilità di una spartizione: così i due statisti occidentali facevano passi l'uno verso l'altro, pur spinti da diverse sollecitazioni. Contemporaneamente Talleyrand, convintosi che Metternich era disposto a concessioni in Sassonia non certo in vista d'un rafforzamento della Prussia, aveva tratto la conclusione che il ministro austriaco gli era piú vicino per idee che non quello inglese, che vagheggiava il sogno della creazione di una Prussia forte. Castlereagh tuttavia cercava di rendere progressivamente piú stretti i vincoli con Talleyrand. Il 23 dicembre, nel corso di un incontro tra i due, Talleyrand mostrò a Castlereagh copia della sua lettera a Metternich e gli propose un patto d'alleanza tra Inghilterra, Austria e Francia. Ma lo statista inglese rifiutò il progetto come prematuro e tale da portare alla guerra. Le considerazioni di Talleyrand che per un fine così nobile come la difesa dei diritti del re di Sassonia e l'opposizione ai piani russi riguardo alla Polonia si poteva anche andare incontro al rischio di una guerra, non fecero alcun effetto su Castlereagh ». <sup>34)</sup>

« Alla fine di dicembre, avvertendo che gli alleati stavano sempre piú allontanandosi da lui, Alessandro fece l'ultimo tentativo di ricostruire la coalizione ormai sfaldatasi. Per sua iniziativa i rappresentanti delle potenze alleate (Razumovskij, Metternich, Hardenberg e Castlereagh) si riunirono il 29 dicembre per prendere una qualche decisione riguardo alla Sassonia e alla Polonia. Alla riunione parteciparono anche Humboldt, Stein, Capodistria e Wessenberg. Per Alessandro era importante ottenere finalmente un riconoscimento ufficiale ai suoi piani polacchi, ma era evidente che anche il problema sassone sarebbe stato posto sul tappeto; in rapporto alla soluzione data a questo Alessandro avrebbe consentito a rinunce in Polonia a favore dell'Austria ». <sup>35)</sup>

« Hardenberg approvò tali proposte. L'Austria invece respinse categoricamente la parte riguardante la Sassonia. Castlereagh parve questa volta insoddisfatto e del piano di Alessandro e del corso preso dalla discussione e dai tentativi della Russia di prendere nelle proprie mani la soluzione del problema. In entrambe le sedute il rappresentante inglese insisté che alla definizione della questione sassone fosse chiamata a partecipare la Francia. Con analoga richiesta intervenne Metternich, il quale dichiarò di considerare il problema polacco come riguardante soltanto le potenze interessate alla spartizione, mentre il problema sassone rivestiva importanza paneuropea. Contro tale richiesta protestarono Prussia e Russia, ma furono infine costrette il 31 dicembre a dare l'assenso a che fosse invitato Talleyrand. Alla riunione del 31 dicembre Prussia e Russia continuarono ad insistere sulla cessione di tutta la Sassonia alla Prussia. Humboldt dichiarò che non era possibile esaminare su alcuna altra base il problema sassone. Hardenberg sviluppò questo stesso punto e si richiamò a considerazioni di carattere finanziario che non consentivano alla Prussia di conservare a tempo indeterminato "l'occupazione temporanea" e l'"amministrazione temporanea" della Sassonia.

« Il 1° gennaio 1815 venne ricevuta la notizia dell'avvenuta firma a Gand del trattato di pace che poneva fine alla guerra anglo-americana del 1812-14, e il rappresentante inglese si sentí molto piú libero nei propri movimenti. Egli propose a Metternich la stipulazione di un trattato segreto d'alleanza tra Austria, Francia e Inghilterra; egli stesso ne stese un progetto. Questo, con qualche lieve variante, venne sottoscritto il 3 gennaio da Metternich, Talleyrand e Castlereagh. La coalizione del tempo di guerra aveva definitivamente cessato di esistere, e cedeva il posto ad una nuova distribuzione delle forze ». <sup>36)</sup>

GIANFRANCO GIRAUDO

<sup>1)</sup> *Questioni di storia contemporanea*, a cura di E. ROTA, Milano, 1952, vol. I, p. 35.

<sup>2)</sup> L. A. ZAK, *Iz istorii diplomatičeskoj bor'by na Venskom kongresse (Dalla storia della lotta diplomatica al Congresso di Vienna)*, in « Voprosy Istorii », Moskva, 1966, n. 3, str. 70-82.

<sup>3)</sup> Si veda, ad es., il lavoro dedicato all'« imbarazzante » problema dell'esistenza in Siberia tra il 1920 e il 1922 dello stato cuscinetto denominato « Repubblica del Lontano Oriente »: B. M. ŠEREŠEVSKIJ, *Sozdanije Dal'nevostočnoj Respubliki*, in « Voprosy istorii », Moskva, 1966, n. 3, pp. 31-42.

<sup>4)</sup> *Glavnyje napravlenija vnešnej poliitiki Austro-Vengrii (1900-1912)*, in « Voprosy istorii », Moskva, 1966, n. 8.

<sup>5)</sup> *Jevropejskaja diplomacija i Serbija v načale 60-h godov*, in « Voprosy istorii », Moskva, 1962, n. 9.

<sup>6)</sup> LEONID ABRAMOVIČ ZAK, candidato di scienze storiche, redattore scientifico anziano della Enciclopedia Sovietica, autore della monografia (tesi di laurea, 1949) *Anglija i germanskaja problema. Iz diplomatičeskoj istorii napoleonovskih vojn (L'Inghilterra e il problema della Germania. Dalla storia diplomatica delle guerre napoleoniche)*. È altresí autore di numerosi articoli dell'Enciclopedia Sovietica e di alcuni altri lavori, oltre a quello qui in esame, tra cui: a) *La politica inglese nei confronti della Germania nell'ultimo periodo delle guerre napoleoniche (1812-1813)*, in « Učėnyje zapiski po novoj istorii », Moskva, 1957, n. 3. b) *I rapporti tra Inghilterra e Austria durante la guerra di liberazione della Germania dal dominio napoleonico*, in « Novaja i novejšaja istorija », 1963, n. 4.

c) Le potenze occidentali e il problema della Germania al Congresso di Vienna (1814-1815), in « Novaja i novejšaja istorija », 1966, n. 3.

<sup>7)</sup> L. A. ZAK, *art. cit.*, p. 82.

<sup>8)</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>9)</sup> D. P. SVJATOPOLK-MIRSKIJ, *A History of Russian Literature*, Trad. it., a cura di S. Bernardini, Milano, 1965, p. 263.

<sup>10)</sup> L. A. ZAK, *art. cit.*, p. 73.

<sup>11)</sup> La notizia del completamento della pubblicazione ed una breve recensione, in « Voprosy Istorii », Moskva, 1966, n. 5.

<sup>12)</sup> *Aus Metternich's nachgelassenen Papieren*, Wien, 1880; *Correspondance inédite du prince de Talleyrand et du roi Louis XVIII pendant le Congrès de Vienne*, Paris, 1881; R. S. CASTLEREAGH, *Memoirs and Correspondence*, London, 1848-1853.

<sup>13)</sup> FREIHERR VON STEIN, *Briefe und sämtliche Schriften*, Stuttgart, 1964.

<sup>14)</sup> L. A. ZAK, *art. cit.*, p. 70.

<sup>15)</sup> POTĚMKIN, *Istorija diplomacii*, Moskva, 1945.

<sup>16)</sup> K. TIPPELSKIRCH, *Storia della II guerra mondiale*, Trad. russa, Moskva, 1956.

<sup>17)</sup> L. A. ZAK, *art. cit.*, p. 71.

<sup>18)</sup> C. K. WEBSTER, *The Congress of Vienna 1814-1815*, London, 1919; *The Foreign Policy of Castlereagh 1815-1822. Britain and the European Alliance*, London 1925; *The Foreign Policy of Castlereagh 1812-1815. Britain and the Reconstruction of Europe*, London, 1931.

<sup>19)</sup> J. H. PIRENNE, *La Sainte Alliance, organisation européenne de la paix mondiale*, Tt. I, II, Neuchâtel et Paris, 1946.

<sup>20)</sup> H. SRBIK, *Metternich. Der Staatsmann und der Mensch*, Wien, 1925 (II ed., München, 1957).

<sup>21)</sup> P. W. SCHRÖDER, *Metternich Studies Since 1925*, in « Journal of Modern History », 1961, n. 3.

<sup>22)</sup> L. A. ZAK, *art. cit.*, p. 70.

<sup>23)</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>24)</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>25)</sup> TIPPELSKIRCH, *op. cit.*, p. 571: « Quando, orsono 150 anni, una potente coalizione liberò l'Europa dal dittatore che per 20 anni l'aveva trascinata da una guerra all'altra, si trovarono degli uomini di stato ragionevoli che non vollero far pesare sul popolo francese la responsabilità della strada sbagliata che esso aveva presa ».

<sup>26)</sup> L. SALVATORELLI, *Lineamenti di politica internazionale (1815-1952)*, in « Questioni di storia contemporanea », cit., vol. I, p. 76.

<sup>27)</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>28)</sup> L. A. ZAK, *art. cit.*, p. 72.

<sup>29)</sup> Nella rubrica « Spoglio delle riviste storiche straniere » della « Nuova Rivista Storica » (1967, fasc. III-IV, p. 514) G. L. BRAVO scrive: « L'autore esamina particolarmente l'attività delle potenze interessate, mettendo in luce soprattutto i conflitti che si determinano intorno al problema polacco-sassone, e che provocano la formazione di nuove coalizioni, i cui rapporti condizionano lo svolgimento e le conclusioni del Congresso ».

<sup>30)</sup> ZAK, *art. cit.*, pp. 73-75.

<sup>31)</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>32)</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>33)</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>34)</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>35)</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>36)</sup> *Ibid.*, p. 82.

## L'IMITAZIONE UMANISTICA NEL RINASCIMENTO EUROPEO

La maggior parte dei numerosi studi sull'estetica letteraria del rinascimento, pubblicati dopo l'opera di J.E. Spingarn,<sup>1)</sup> tratta soltanto marginalmente e sommariamente la dottrina dell'imitazione. L'*imitatio* letteraria (umanistica) e quella mimetica (aristotelica) vengono poste sullo stesso piano di altri principi propri dell'epoca. Questi studi rimangono troppo spesso allo stato embrionale esponendo i vari punti delle dottrine successivamente, senza cogliere l'essenza piú vera e profonda della problematica.<sup>2)</sup>

Il principio dell'*imitatio* nella sua poliedrica essenza nel pensiero del mondo culturale del rinascimento non è stato ancora del tutto messo a fuoco.

Pur tuttavia alcuni critici di questi ultimi anni hanno posto in nuova luce la problematica dell'imitazione. Tra questi bisogna menzionare soprattutto Ferruccio Ulivi, che analizza l'*imitatio* nei suoi aspetti, l'umanistico e l'aristotelico, in Italia; Hermann Gmelin, che nella sua opera purtroppo incompleta analizza l'evolversi del problema negli albori del rinascimento sia nell'aspetto critico che nella pratica poetica; particolare significato hanno inoltre gli studi piú brevi e sommari di J. von Stackelberg e Wilh. Blechmann; approfondisce lo studio della problematica R. J. Clements; mentre Graham Castor l'arricchisce d'una significativa analisi terminologica.<sup>3)</sup>

Sull'imitazione aristotelica sono apparsi diversi lavori eccellenti: per esempio quello di Camillo Guerrieri-Crocetti,<sup>4)</sup> che esamina la poetica del secolo XVI nell'aspetto dominante d'un pensiero, d'una estetica, d'una espressione poetica, che è tutta in una visione ed in un sentimento aristocratico dell'arte, mentre tratta solo in maniera sommaria e marginale l'*imitatio* umanistica; infine il breve studio di H. Mainusch e quello sull'aristotelismo in Inghilterra di T. Herrick.<sup>5)</sup>

Si deve anche far presente che nella letteratura riguardante l'estetica del rinascimento si è portati ad accentuare il principio della *mimesis* aristotelica, mentre si sottovaluta o si trascura l'importanza di quello dell'imita-

zione umanistica,<sup>6)</sup> che dovrebbe invece esser posto, come quello dell'imitazione aristotelica, a base dell'estetica del rinascimento, essendo gli altri canoni, che vengono spesso presi dai critici come punti centrali ed indipendenti, quali Arte e Natura, Erudizione ed Ispirazione, solo delle emanazioni di quei due principi centrali.<sup>7)</sup>

Nel primo rinascimento domina il principio umanistico letterario, nel tardo l'aristotelico. Prima che il secondo sostituisca il primo, entrambi i principi sussistono contemporaneamente; per questo motivo alcuni scrittori dell'epoca tentarono di giungere ad una soluzione dei punti divergenti; soluzione questa del tutto arbitraria, in quanto l'*imitatio* aristotelica non costituisce che il logico e naturale sviluppo di quella umanistica.

Da una concentrazione su questi principi basilari dell'estetica del rinascimento risulterebbe una certa sintesi del quadro nel suo insieme. In questo lavoro tenteremo un'analisi dell'imitazione umanistica, seguendone lo sviluppo sino al suo assorbimento in quella aristotelica.<sup>8)</sup>

Un principio come quello dell'imitazione dottrinale-letteraria può sembrare oggi a noi, con la nostra educazione romantico-modernista, completamente estraneo alla poesia ed alla creazione originale dell'opera d'arte.<sup>9)</sup> Basti qui ricordare i giudizi negativi dati da poeti e da critici romantici o di una sensibilità romanticheggiante, come Young,<sup>10)</sup> Klopstock e Fr. Schlegel.<sup>11)</sup>

Molti degli stessi pensatori del rinascimento non riuscirono a capire questa dottrina. Il Castiglione fa dire ad uno degli interlocutori nel *Cortegiano* ironizzando su di essi: « Molti vogliono giudicare i stili e parlar de' numeri e della imitazione; ma a me non sanno già essi dare ad intendere che cosa sia stile né numero, né in che consista la imitazione, né perché le cose tolte da Omero o da qualche altro stiano tanto bene in Virgilio che più presto paiono illustrate che imitate... ». <sup>12)</sup>

La problematica non si risolve neanche se ci si rivolge ai difensori o agli espositori della dottrina stessa. Sussistono l'una vicina all'altra due tesi, la eclettica e la ciceroniana. Nell'ambito di ogni tesi concorrono concetti che si chiameranno: imitazione dello stile, del contenuto, del genere. Il singolo propugnatore dell'imitazione si chiude spesso in uno di questi concetti e ci si deve perciò porre la domanda se, così facendo, non soffochi e limiti la possibilità di una creazione poetica.

Le singole interpretazioni del principio danno un'immagine personale della problematica; per questo consideriamo utile e necessaria un'analisi delle principali.

## II.

Come teorico dell'imitazione umanistica Francesco Petrarca guarda con spirito nuovo al mondo classico, nel desiderio di dar vita ad un gusto che tenda all'eleganza ed alla bellezza dei classici. Nell'imitazione il Petrarca trova infatti la spinta e la giustificazione necessaria per iniziare un primo lento spostamento spirituale della sensibilità e della concezione poetica; spostamento che va dalla visione teologica a quella storico-retorica del primo umanesimo. Perdendosi il concetto, sino allora dominante, di poeta-vate, di poeta-teologo, si perde anche il gusto dell'allegoria, che pur rimanendo come mezzo interpretativo<sup>13)</sup> vien meno come mezzo artistico.<sup>14)</sup> L'allegoria come espressione poetica è superata dal latino, che aveva lo scopo di allontanare i *profani*, e dall'eloquenza con la ricchezza e la bellezza della veste esteriore, quindi con l'accentuazione dell'*ornato*. L'*Africa* è l'opera di un poeta oratore e storico. Ma il poeta-retore conserva del poeta-teologo il senso della superiorità della poesia su tutte le altre scienze. Il concetto di unità del poeta e dell'oratore deriva da Cicerone.<sup>15)</sup> Componente necessaria di questo concetto della poesia basata sull'eloquenza è l'erudizione, erudizione che non poteva rimanere illimitata e vaga, ma doveva venir fissata, circoscritta e con ciò resa più concreta e reale. La tesi dell'*imitatio* del Petrarca non è dunque un moto retrospettivo di giustificazione, ma un moto dinamico di iniziazione. Nella stessa formulazione della dottrina il Petrarca s'immerge nel principio stesso rendendosi imitatore: la forma epistolare gli viene da Cicerone, mentre per fissare la maniera ideale d'imitare riprende da Orazio e da Seneca l'immagine delle api.<sup>16)</sup> Il Petrarca consiglia d'imitare vari poeti illustri: « Legi apud Virgilium apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec cucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo... quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa prescripserim diuque pro meis habuerim... ».<sup>17)</sup>

L'assimilazione è quindi parte essenziale dell'imitazione, assimilazione che è nutrimento, che dà forza per creare, creazione che non diventa, a causa dell'imitazione, rifacimento (« similitudo delectet, non identitas... »),<sup>18)</sup> ma che è sempre personale e perciò originale.

Riecheggiando Seneca<sup>19)</sup> il Petrarca stimola l'attività personale dell'artista nel secondo momento, quello originale, della creazione: « Curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem. In quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem

vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mesuram redeat, omnia sint diversa... ». <sup>20)</sup> Porta dunque all'estremo sviluppo questa tesi ponendone anche i limiti ed ammonendo che « Omnis vestis histrionem decet, sed non omnis scribentem stilus... non semper aliena vestigia sequi iuuet... ». <sup>21)</sup> L'intima dinamica di questa concezione estetica è nel principio dell'assimilazione necessaria alla creazione, principio questo che culmina in quello, basilare per tutto il rinascimento, dell'emulazione: « Nulla quidem esset apibus gloria, nisi in aliud, et in melius, inventa converterent ». <sup>22)</sup> L'imitazione non significa debole asservimento ma stimolo, base per un avanzamento, essendo la cosa imitata, oltre che mutata, innalzata: « ... ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius ». <sup>23)</sup> Imitazione non significa dunque divergenza, polivergenza, frammentismo. L. v. Stackelberg erra nel mettere in dubbio l'originalità creatrice del Petrarca nella formulazione teorica del concetto dell'imitazione; infatti l'originalità della tesi è palese se la si prende nel suo tempo, nel suo momento storico e la si pone nella particolare *forma mentis* del Petrarca; in tal caso è lecito parlare di un « terremoto nel campo delle lettere ». Il Petrarca non concepisce l'imitazione come accorgimento retorico in senso quintiliano, ma « da entusiasta e candido ammiratore del bello ». <sup>24)</sup> L'imitazione perde il carattere di ammaestramento scolastico per divenire forza viva « destinata a fruttificare superiormente ». Ed esaminando la tesi sotto l'angolo visuale dell'imitazione si deve ammettere che l'immagine di Seneca ritorna sí nel Petrarca, ma ripasmata e fatta sua, avanzata; Seneca giustifica nella sua sostanza la poesia, il Petrarca inizia e forma una sensibilità, un mondo poetico nuovo accentrato nell'io creatore. Quindi, in fondo, affermazione individualistica, esaltazione del poeta, genio creatore in continuo superamento. *L'aemulatio creatrix* è indice di desiderio di rinnovamento; contiene in sé la coscienza della superiorità del poeta sul modello o sui modelli che imita, superiorità implicita nell'immagine dell'ape: « Apes in inventionibus imitandas, que flores non quales acceperint, referunt; sed ceras ac mella mirifica quadam permixtione conficiunt... »; <sup>25)</sup> coscienza di sé che permette di progredire e di superare il *mondo di ieri*. Il Petrarca pone, con la teoria dell'imitazione, le basi per una epoca nuova, per una *renovatio*, ed è in ciò padre dell'umanesimo.

Nuova è la maniera come l'umanista s'avvicina ai testi antichi, nuova è la lettura e il nutrimento che ne trae, nuovo l'entusiasmo. I testi dei poeti del mondo classico romano non costituiscono piú una pagina immutabile, la pagina scritta non ha piú un valore inconfutabile, un carattere sacro; la realtà non viene dimenticata, al contrario, l'umanista si tuffa in essa, sorretto da un indomabile amore di libertà e pieno di un'ardente sete di vita. I poeti classici non sono piú tabú intoccabili ma esseri vivi e perciò fallaci e

superabili. Con l'imitazione gli umanisti distaccarono da sé i «classici ponendoli in una precisa situazione storica nella loro propria». <sup>26)</sup> La libertà è una componente essenziale dell'eloquenza che per essere attiva deve potersi sviluppare, mentre se racchiusa in schemi fissi, estranei alla personalità dell'Io, avvizzisce. I primi umanisti accolsero il mondo classico in maniera attiva, evitando un irrigidimento grazie all'accentuazione, già fatta dal Petrarca, del genio personale creativo. La coscienza della riconquistata indipendenza porta i vari Salutati, Bracciolini, Filelfo, Brunì a prendere a volte degli atteggiamenti istrionici nell'esaltazione della loro attività poetica. Il Salutati chiama la poesia «eloquenza versificata», alla cui definizione bisognerebbe aggiungere l'aggettivo *storica*, essendo la storia materia di poesia, unione quindi di *ars poetica* e *ars historica*. Il poeta è inoltre anche per il Salutati come per il Petrarca (*Fam.* VII, 15) un *dispensator gloriae*. L'anno limite di questo primo umanesimo è posto dal Vossler <sup>27)</sup> tra gli anni 1457-1459, rispettivamente gli anni della morte di Lorenzo Valla e di Poggio Bracciolini. <sup>28)</sup> Il tardo Quattrocento sarà caratterizzato da un progressivo congelamento del concetto dell'imitazione intorno ad una problematica esclusivamente stilistica e da un maggiore ripiegamento speculativo. Uno solo deve essere per questi umanisti il modello da seguire, il *divino* Cicerone. Il primo sintomo di questo lento mutamento si trova nella polemica tra il Poliziano e Paolo Cortese.

Il Poliziano si fa sostenitore dell'originalità; trasportato dall'ardore polemico afferma: «Mihi vero longe honestior tauri facies aut item leonis quam simiae videtur, quae tamen homini similior est... Non exprimis, inquit aliquis, Ciceronem. Quid tum? non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo». <sup>29)</sup> Il Poliziano, a differenza del Petrarca, combatte il pericolo insito nel concetto dell'imitazione di diventare ripetizione e di costituire d'una categoria stilistica l'essenza della poesia. Il Poliziano non rifiuta l'imitazione, ma solo il suo aspetto passivo, sostenendo invece il suo dinamismo intrinseco di attività creatrice originale: «Sed cum Ciceronem, cum bonos alios multum diuque legeris, contriveris, edidiceris, concoxeris et rerum multarum cognitione pectus impleveris, ac iam componere aliquid ipse parabis, tum demum velim quod dicitur sine cortice nates, atque ipse tibi sis aliquando in consilio, sollicitudinemque illam morosam nimis et anxiam deponas effingendi tantummodo Ciceronem tuasque denique vires universas pericliteris». <sup>30)</sup> L'imitazione viene estesa dal Poliziano per evitare un cristallizzarsi della prima attività, quella dell'arricchimento e del nutrimento personale, intorno ad uno o a pochi modelli: «Quapropter ut plurima summis illis sine ulla controversia tribuerimus, ita priora in his aliqua multoque petiora existere iure contenderimus. Itaque cum maximum sit vitium unum tantum aliquem solumque imitari velle, haud ab re profecto facimus, si non minus hos nobis quam illos praeponimus, si quae ad nostrum usum faciunt undique elicimus

atque, ut est apud Lucretium: Floriferis ut apes in saltibus omnia libant, / omnia nos itidem depascimur aurea dicta / ... ». <sup>31)</sup> Nel suo concetto dell'imitazione è implicito il dinamismo dell'attività creatrice personale: « Sed ut bene currere non potest qui pedem ponere studet in alienis tantum vestigiis, <sup>32)</sup> ita nec bene scribere qui tamquam de praescripto non audet egredi. Postremo scias infelicis esse ingenii nihil a se promere, semper imitari ». <sup>33)</sup> Ciò che il Poliziano rimprovera ai ciceroniani è di rimanere nel primo stadio, quello passivo dell'imitazione (« Carent enim quae scribunt isti viribus et vita, carent actu, carent affectu, carent indole, iacent, dormiunt, stertunt »), <sup>34)</sup> senza passare al secondo, attivo, della creazione, nel quale avviene la liberazione dal modello.

La vera imitazione costituisce anche per il Poliziano un postulato dello stile, e perciò dell'arte; i pedissequi imitatori di Cicerone mancano di personalità, di senso artistico, di impulso creativo: « Horum semper igitur oratio tremula, vacillans, infirma, videlicet male curata... »; <sup>35)</sup> rimprovera il loro voler giudicare i dotti, « quorum stylum recondita eruditio, multiplex lectio, longissimus usus diu quasi fermentavit ». <sup>36)</sup>

Paolo Cortese nella sua lettera di risposta al Poliziano difende l'imitazione di un modello che diventa guida necessaria, « cum et peregrini expertes sermonis alienas regiones male possint sine duce peragrarare, et anniculi infantes non nisi in curriculo aut nutrice praeunte inambulent ». <sup>37)</sup> L'immagine del padre e del figlio usata dal Petrarca per accentuare l'indipendenza del figlio come essere individuale, anche se il viso ricorda il padre, viene ripresa dal Cortese in difesa della sua tesi; ma il figlio non sembra in età matura bensì nell'infanzia, quando l'incapacità personale rende naturale, anzi necessaria, la guida paterna: « Similem volo, mi Politiane, non ut simiam hominis, sed ut filium parentis. Illa enim ridicula imitatrix tantum deformitates et vitia corporis depravata similitudine effingit; hic autem vultum, incessum, staturam, motum, formam, vocem, denique et figuram corporis repraesentat, et tamen habet in hac similitudine aliquid suum, aliquid naturale, aliquid diversum, ita ut cum comparentur dissimiles inter se esse videantur ». <sup>38)</sup> Nel Petrarca si tratta di una certa affinità elettiva e sostanziale, sussiste un rapporto di intima comprensione, di vicinanza spirituale tra padre e figlio (modello classico e poeta), nel Cortese si trova una pura somiglianza corporea, strutturale, e perciò una sudditanza, un assoggettamento volontario, in fondo da epigone, al modello scelto. L'imitazione si è cristallizzata nel suo pensiero intorno al problema linguistico: « Fieri enim non potest quin varia ciborum genera male concoquantur, et quin ex tanta colluvione dissimillimi generis inter se verba collidantur. Nec minus huius corruptae orationis asper concursus aures ferit, quam ruentium lapidum fragor aut strepitus aut quadrigae transcurrentes. Quid enim voluptatis afferre possunt ambiguae vocabulorum significationes, verba transversa, abruptae sententiae,

structura salebrosa, audax translatio nec felix, ac intercisi de industria numeri? ». <sup>39)</sup> Parole di dubbio significato (« ambiguae vocabulorum significationes »), sentenze spezzate (« abruptae sententiae »), traslati audaci (« audax translatio »), questi sono concetti propri di una imitazione linguistica, non di quella creatrice, che vedeva nella raccolta dello zucchero dai vari fiori il primo atto mentre il secondo consisteva nella produzione del miele, quindi di qualcosa di unico e di originale. Esige l'imitazione di un solo scrittore, preferendo essere « assecla et simia Ciceronis quam alumnus aut filius aliorum »; <sup>40)</sup> afferma esplicitamente: « Cum autem multi in omni eloquentiae genere flourerint, memini me unum Marcum Tullium ex doctorum acie abduxisse, in quem omnium ingeniosorum hominum studia conferenda putarem », <sup>41)</sup> e nel concludere la lettera dice: « Nec item aliquid de Marco Tullio dicendum puto; exploratum est iam illud omnibus, ut qui se ad Marcum Tullium effingendum contulerit, si minus aliquam imitandi gloriam assequatur, in eo tamen ornetur quod illum sibi elegerit exprimentum; ut illud fuisse naturae, et ingenii videri possit, hoc iudicii... ». <sup>42)</sup> Completamente diversa è la posizione del Cortese e del Poliziano di fronte al concetto dell'imitazione; questi le si avvicina come genio creatore, il Cortese come spirito erudito; per il primo l'imitazione costituisce un impulso, un mezzo per creare, per l'altro lo strumento per istruirsi ed avvicinarsi ad un certo ottimo ideale del dire, accentuazione dunque del valore storico della tradizione.

La polemica intorno alla vera imitazione culmina nella disputa tra Pietro Bembo e Giovan Francesco Pico della Mirandola. Il Petrarca aveva sostenuto la tesi eclettica (raccolta ed imitazione originale di piú eccellenti modelli) ma non aveva escluso quella di un grande autore: « Primum omnium consultius fuerat certiozem adisse consultorem, a quo vel multa et varia, vel unum quodcumque optimum et electissimum esset, accepisses... ». <sup>43)</sup>

Nella fine del Quattrocento e nei primi decenni del Cinquecento queste due possibilità del concetto dell'imitazione divengono un « aut... aut », perdendo il carattere dinamico di creazione originale.

Sembra ad una prima lettura che il Pico riprenda senza cambiamenti sostanziali l'eclettismo del Petrarca. Dice infatti, chiaramente, che si devono imitare tutti i migliori modelli e che si deve rendere unità la molteplicità: « ... quibus de rebus apud probatos auctores cum alios... ad unam haec omnia, quam in mente gerimus ideam referenda sunt: et habenda est in consilio ratio, mixtioque paranda talis, ut una ex omnibus quae nulla sit illarum... ». <sup>44)</sup> Non sembra che il Pico qui si allontani dagli altri eclettici nonostante la particolarità della menzione di un'*idea* alla quale si devono ricondurre gli elementi da imitare. Ma si allontana dagli altri teorici e specialmente dal suo avversario, il Bembo, quando concepisce in maniera religiosa le opere da imitare (« ad accendendum nostris in pectoribus amorem divinae bonitatis »). <sup>45)</sup> Il Pico dà anche una nuova formulazione dell'immagine delle api

del Petrarca: «... atque ita instar apum diversis ex floribus non ipsos exprimes flores, sed dulcissimum illud aut Hymetium, aut Hybleum mel coagmentatum...». <sup>46)</sup> Ma mostra l'impurità del suo ecletticismo quando aggiunge: «Atque haec quidem satis (ut puto) futura sunt pro refutandis iis, quibus nostra de multorum imitatione et idea animi propria reiiciebas...». <sup>47)</sup> Il Pico cerca di apparire eclettico ma si vede chiaramente che egli dà, seguendo ed accentuando la tradizione neoplatonica toscana della fine del Quattrocento, <sup>48)</sup> più importanza all'idea personale della bellezza che a tutte le più belle virtù dei modelli ed esalta soprattutto l'invenzione della personalità creatrice individuale («Inventio enim tum laudatur magis, cum genuina est magis, et libera...»). <sup>49)</sup> L'idea («Idea quaedam et tanquam radix») <sup>50)</sup> della vera bellezza o virtù è innata nel poeta e costituisce il suo vero modello. Il poeta s'introverte, quando deve poetare, e attraverso questa idea innata gli elementi da imitare nei vari modelli vengono purificati e per così dire modificati o addirittura ristretti. L'imitazione è dunque per il Pico qualcosa di secondario, ha in fondo nella sua visione letteraria un'esistenza soltanto apparente. Della tesi chiara e concreta del Petrarca (Poliziano) dell'imitazione originale non rimane nulla nel Pico. Tutto il suo pensiero trae vita da un'idea astratta; l'ecletticismo del Pico costituisce solo un velo intorno ad una dottrina idealistica che *in nuce* può esser definita come un'*imitatio Christi*. Ma supera anche il concetto neoplatonico fiorentino dell'*imitatio Dei* in quanto per questi *imitatio Dei* si risolve in un'*imitatio mundi* essendo il mondo l'opera poetica di Dio. <sup>51)</sup> Il Pico in fondo si oppone al desiderio di purezza della forma umanistico-rinascimentale, mentre il Bembo nella sua risposta rappresenta il senso umanistico della cultura. <sup>52)</sup>

Pur tuttavia anche nel Pico si trovano alcune felici formulazioni sull'imitazione originale nel senso del Petrarca. Si deve anche riconoscere che nel Pico è presente, più che nella maggior parte dei teorici letterari del XV secolo, una coscienza del significato della spontaneità e dell'originalità della creazione poetica: «Ergo sequi debemus proprium animi instinctum et inditam innatamque propensionem: deinde variis aliorum virtutibus unum quiddam quasi corpus coagmentare...»; <sup>53)</sup> ma anche ciò è da ricondurre alla tesi centrale dell'idea assoluta, che sola si deve prendere come modello; non si tratta dunque di un'anticipazione di tesi moderne bensì di un ritorno ad una concezione dell'arte intesa come rivelazione. Infine ha luogo una nuova limitazione del principio dell'imitazione quando il Pico, puntando sull'invenzione, si fa sostenitore di una sola imitazione, quella del contenuto, considerando quella dello stile superficiale ed inutile.

Il Bembo attacca il Pico in due punti. Innanzitutto non condivide la tesi dell'idea assoluta; anche lui sostiene l'esistenza di un'idea, che però non è immanente bensì qualcosa di astratto che esiste al di fuori dell'uomo. Ogni poeta ha un sentore di quest'idea ma non tutti riescono a realizzarla; perciò

ha bisogno dell'aiuto di colui che l'ha meglio imitata; ciò significa per il Bembo che la maggior parte dei poeti, avendo soltanto un vago senso dello stile assoluto, deve imitare il poeta nel quale lo stile è realizzato nella maniera migliore. Questa imitazione si realizza solamente con uno studio instancabile: «... nullam me in eo stili formam, nullum dictandi simulacrum antea inspexisse, quam mihi ipse mente et cogitatione legendis veterum libris, multorum annorum spatio, multis laboribus ac longo usu exercitationeque confecerim...». <sup>54)</sup>

Il secondo punto contro cui polemizza il Bembo è l'imitazione eclettica di piú modelli. Anche il Bembo vede infatti in essa il solo aspetto passivo. Trova assurdo che si imitino contemporaneamente piú autori perché l'opera d'arte perde in tal caso l'unità. Il poeta può imitare: «... candorem Caesaris, et maiestatem Ciceronis, item et Salustii brevitatem, et ubertatem Livii, et candorem Celsi, et diligentiam Columellae...», <sup>55)</sup> ma come un Proteo deve essere in ogni immagine quella sola immagine (ossia in ogni stile quel solo stile): «Ac mihi quidem vetustissimi poetae finxisse Protea videntur; cum illum modo aquam fieri. modo ignem, modo belluam dicerent; nunquam tamen eodem aspectu plus unam formam prae se tulisse; non solum quia id posse fieri non existimabant, sed etiam propterea, quod, quo modo diversae facie res inter seque variae apte coniungerentur, non videbant...». <sup>56)</sup>

Il Bembo esige che non si leghi l'imitazione stilistica a quella dei generi letterari; sebbene non si usino i generi letterari di Cicerone o di Virgilio si possono imitare le loro sentenze, le loro metafore, le loro immagini, le loro descrizioni; il genere indipendente nel quale vengono incorporati gli elementi imitati, rende possibile una creazione personale. <sup>57)</sup> Anche il Bembo tratta, sebbene in modo meno estremo del Pico, della necessità di originalità del poeta nell'atto creativo e imitativo. Innanzitutto deve esaminare con la sua ragione i vari elementi prima di imitarli: «... maxime vero earum rerum ratio tum probatur, laudabilisque est...». <sup>58)</sup> Inoltre proprio dove il Bembo parla della possibilità di superare con l'*aemulatio* il modello («tum etiam ipse Cicero superetur...» e «Sed aemulatio semper cum imitatione coniuncta sit...»), <sup>59)</sup> pone l'accento sulla capacità creativa personale, da lui intesa sempre come attività condizionata e legata al *modus vivendi* e alla *forma mentis* della società e non come dal Pico espressione del sostrato metafisico (idea) del genio individuale. Supera anche il concetto meccanicistico della perfezione assoluta vedendo nella tradizione l'*humus* necessario per progredire. L'estetismo del Bembo concentrandosi, e non cristallizzandosi, intorno al fatto linguistico, coglie con una sensibilità da mimosa l'intima musicalità dell'espressione poetica. Non ha un senso della lingua privo di dinamica, tendendo ad un ideale di perfezione artistica sempre progressivo ed inesauribile perché frutto dell'eterno mutarsi della lingua; <sup>60)</sup> ma come esteta non può ammettere l'esistenza di un'arte frutto dell'esuberanza, dell'*abbondanza*

naturale, il che equivarrebbe per lui a frammentismo, a disordine e quindi a violazione dell'intima musicalità della frase, della sua gamma sonora, della sua armonia, ed esige perciò nella poesia un adattamento (imitazione) a singoli modelli, adattamento che non è copia ma progressivo superamento. Il Bembo ha della poesia un nuovo ed alto sentimento; la considera come un « frutto dolce dei succhi della tradizione ». La sua speculazione intorno all'arte non diventa storica a causa di questa proiezione nel passato, ma seguendo un moto progressivo trae dal passato la spinta necessaria per superare il pericolo della cristallizzazione nel presente o in un passato di poco remoto (scuola neoplatonica fiorentina).<sup>61)</sup>

Inoltre sposta l'ago della bilancia nel giustificare la poesia e la dignità del poeta dalla base contenutistica a quella espressiva liberata dalle scorie del gioco retorico: *eloquentia* matura con il Bembo nella musicalità poetica, che è espressione della dignità umana e della sua capacità di superamento del mero fatto corporeo e materiale, il che significa superamento della tradizione umanistica, medievale ma anche oraziana, che vedeva nell'arte una utilità soprattutto propedeutica e sociale, tesi questa alla quale rimase ancorata ancora una gran parte dei critici del rinascimento.

Il Bembo rappresenta la corrente che domina il mondo culturale italiano e che diviene intorno alla sua figura una scuola, nella quale le tesi del maestro si vengono via via irrigidendo sino a formare dei canoni privi affatto di vita. Ciò suscita la reazione accesa di vari umanisti d'oltralpe, tra i quali un posto di primo piano, anche come iniziatore, occupa Erasmo da Rotterdam. Si deve far presente il suo importante ruolo di mediatore e di collegatore della cultura dell'umanesimo italiano con quella europea, come pure l'influsso esercitato sui teorici della Pléiade soprattutto attraverso il maestro di Ronsard, l'umanista Muret. La sua posizione eclettica ed anticiceroniana trova la sua formulazione nella premessa alla nuova edizione di Hieronymus (Basilea 1516), in una lettera a Guillaume Budé del 1517, in quella al Vives del 1520 e nella sua grande opera polemica *Ciceronianus*. Nel polemizzare con i ciceroniani non nega l'imitazione (« Rursus imitationem probo non uni addictam praescripto, a cuius lineis non ausit discedere sed ex omnibus auctoribus »).<sup>62)</sup> La tradizione agisce come fertilizzante sul genio personale del poeta: « At hoc est nobis scribere, quod agro fructum producere, hoc nobis lectio, quod agro sterco: hoc nobis concoctio et emendatio, quod in agris occatio, pastinatio, putatio, zizaniorum evulsio, ac reliquae operae, sine quibus aut non emergit sementis, aut non adolescit exorta ».<sup>63)</sup> L'opposizione al ciceronianismo, che nel Poliziano aveva un carattere puramente estetico, riceve in Erasmo una giustificazione morale. Lo stile deve essere lo specchio dell'anima; il fine della poesia non è dilettere ma educare: « Verum plurimum interest inter Histrionem et Oratorem. Illi delectasse satis est, hic etiam prodesse studet ».<sup>64)</sup> L'opera d'arte deve possedere in primo

luogo gli attributi di originalità e di moralità («... bonum Oratorem esse non posse, qui non sit idem vir bonus...»);<sup>65)</sup> il modello deve perciò corrispondere all'anima del poeta (retore): «... probo imitationem, sed ad exemplum ingenio tuo congruens...».<sup>66)</sup> Erasmo rifiuta un ciceronianismo pagano come puro culto della forma perché «... frigidam ac mortuam esse dictionem, quae non proficiscatur e pectore...».<sup>67)</sup> Secondo Erasmo, se Cicerone fosse vissuto ai suoi tempi anche il suo stile avrebbe sentito l'influsso della moralità cristiana. Condizionata dalla sua concezione morale dell'arte è la preferenza che dà all'imitazione dei motivi su quella stilistica. Le varie immagini tradizionali dell'imitazione originale ricevono in Erasmo delle sfumature diverse appunto per la sua forte preoccupazione morale. Ci dà nel *Ciceronianus* una lunga e nuova formulazione dell'immagine delle api: « Apes num ex uno frutice colligunt mellificii materiam, an potius ad omnes florum, herbarum, fruticum species mira sedulitate circumvolant, frequenter e longinquo petentes quod condant in alvearia? Nec statim mel est quod adferunt, fingunt ore visceribusque suis liquorem, ac in ipsas transformatum rursus ex sese gignunt, in quo non agnoscas, nec floris, nec fruticis delibati saporem, odoremve, sed apiculae foetum ex omnibus illis temperatum ».<sup>68)</sup> Personale è l'altra immagine che segue, quella delle capre che non pascolano sempre nello stesso punto e che trasformano l'erba in latte: « Jam nec iisdem frondibus pascuntur capellae, quo lac illis modo cognatum reddant, sed omni frondium genere saginantur: itaque non succum herbarum, sed lac ex illis transformatum referunt... ».<sup>69)</sup> « Erba » e « latte » si condizionano a vicenda ma non sono che i due lati di un triangolo che ha il suo terzo lato base nell'ingegno dell'artista, ingegno che è anche motore e causa prima della creazione. La stessa visione tripartita ritorna accentuata nell'immagine dell'architetto che edifica con le pietre la casa.<sup>70)</sup> Tre elementi che si condizionano reciprocamente e che raggiungono l'unità nel risultato finale. Il dinamismo insito nella visione dell'imitazione propria del Petrarca riceve qui una ulteriore accentuazione in quanto l'io centrale, soggettivamente cosciente, non opera solo nel momento creativo, quindi di azione, ma anche nel primo, in quello selettivo della materia da imitare. Concezione questa che estende l'originalità al momento selettivo, che esige l'intervento attivo (morale) del poeta che assorbe la materia imitata che non si presenta poi come mutata, ma che dà all'ingegno — accentuazione del valore nutritivo — la forza necessaria per una creazione viva ed originale. Circoscrive questa sua idea con l'immagine della digestione<sup>71)</sup> che avrà successo in Francia: «... nec statim attextentem orationi quicquid occurrit bellum, sed in ipsum animum velut in stomachum trajicientem, ut transfusum in venas, ex ingenio tuo natum non aliunde emendicatum esse videatur... ».<sup>72)</sup>

Un forte senso realistico domina sia la fase polemica che quella costruttiva; con immagini prese da processi corporei o da fatti naturali, al-

cune a lui giunte dalla tradizione, altre personali, dà libero sfogo al suo bisogno di concretezza e di precisione, bisogno che si fa sentire anche nella struttura della sua lingua. La chiarezza è per lui un precetto inderogabile; nel definire l'imitazione piú che cercare con parole astratte un'eleganza espositiva si sforza di rendere il concetto tangibile. Riprende l'immagine<sup>73)</sup> di colui che procede ponendo i piedi nelle orme altrui e la rafforza con quella di colui che non potrà nuotare bene se non si allontana dalla riva: « Etenim qui sequitur, alienis ingreditur vestigii, et servit praescripto. Porro vere dictum est, eum non posse bene ambulare, qui pedem semper ponit in alieno vestigio: nec unquam bene natare, qui non audet abjicere suber... »;<sup>74)</sup> mentre il Poliziano accentuava la mancanza di movimento con la deduzione « bene currere non potest », Erasmo rafforza la stasi con l'avverbio *semper*.

Lo spagnolo J. L. Vives è da porre sulla stessa linea di Erasmo, per il quale sentí una profonda ammirazione sino a chiamarlo piú volte « mi domine, mi praeceptor, mi pater ».<sup>75)</sup> Nella lettera al grande umanista olandese del 1° ottobre del 1528 prende posizione nella polemica in maniera chiara e definitiva: « Por cierto que yo de Italia he recebido una carta de un señor que no solamente es amigo mío, sino un poco pariente, que me aconseja que durante dos años enteros yo no lea más que a Cicerón, y que le remede en las sentencias, en el vocabulario, en las figuras; que de esta manera dejaré muy detrás de mí no ya otros muchos, sino al mismo Longolio. Yo me reí de esta puerilidad del remedo, que como una fiebre se apoderó de muchos ingenios ».<sup>76)</sup>

Il Vives fu giustamente definito da Juan B. Sentandreu « El Humanista cristiano »;<sup>77)</sup> cristiano nella sua fede e nel suo ideale, il Vives costituisce il prototipo di una formazione spirituale che abbraccia in sé i caratteri in sostanza divergenti del cristianesimo e dell'umanesimo. La sua profonda sensibilità religiosa non lo porta alla negazione di ogni erudizione in una ideale *Imitatio Christi*; pur vedendo nella figura del redentore il modello ideale, riconosce che la « imitatio rerum divinarum nunquam potest exemplari par esse, nec mortalem artificem aequare sempiterno... »<sup>78)</sup> e scende perciò a modelli umani, dei quali ci dà un elenco dettagliato, citando dei moderni Teodoro Gaza, il Poliziano ed Erasmo.<sup>79)</sup> Il Vives ha una concezione dualistica dell'uomo; nella sua *Introductio ad sapientiam* lo definisce un insieme d'anima e di corpo: « Homo ex corpore constat, et animo » che non raggiungono mai una vera simbiosi; infatti: « Animum divinitus datum, angelis et Deo similem, unde censetur homo, et qui solus merito homo appellandus, ut maximis viris placuit ». <sup>80)</sup> È naturale che l'arte abbia per l'umanista spagnolo un fine morale e che consideri il contenuto come la parte essenziale dell'opera poetica: « Annitere ne sola verba intelligas, sed praecipue sensa ». <sup>81)</sup> Tre sono i mezzi che permettono di giungere al sapere: l'ingegno, la memoria e l'applicazione; <sup>82)</sup> i primi due pur essendo doni divini

devono maturare e venir rafforzati dall'esercizio e dall'uso.<sup>83)</sup> Direttamente ed ampiamente tratta dell'imitazione nel *De disciplinis* (1531). Giudica negativamente l'imitazione dei ciceroniani,<sup>84)</sup> troppo legata all'aspetto esterno e statico, si chiede: « Quomodo potuerunt hi currere, si sit opus, imo quomodo ingredi, quibus est semper in alieno demum vestigio pes figendus, non aliter quam pueri faciunt lusitantes in pulvere? ». <sup>85)</sup> Rimprovera ai ciceroniani l'eccessiva uniformità stilistica: « Ergo videas eos eadem dictione conscripsisse res magnas, parvas, laetas... sublimes, epistolas, orationes, rustica, physica, moralia, forensia... ». <sup>86)</sup> Chiama la loro imitazione « imitazione semplice »; la vera imitazione, la « recta... imitatio » <sup>87)</sup> penetra nell'essenza del modello, essenza che non viene riprodotta, ma che viene assorbita dopo esser passata al vaglio del genio personale. L'*imitatio* è sempre legata all'*aemulatio* ed è da questa condizionata: « Quocirca quae initio est imitatio, paulatim eo debet progredi, ubi jam incipiat esse certamen non solum aequandi, sed etiam, si qua detur, vincendi... Itaque veteres sic initio imitabantur, ut mox aemularentur, ad postremum quoque certarent, et contenderent... ». <sup>88)</sup> Concezione questa altamente dinamica: l'imitazione non costituisce una forza passiva, statica, ma con il suo movimento progressivo condiziona ed a sua volta è condizionata dal nascere e dal maturare del genio personale. Il passaggio avviene da una posizione oggettiva impersonale ad una soggettiva individuale. Non si tratta comunque di un'anticipazione dell'affermazione del genio individuale in senso romantico e neanche di una simpateticità con la spiritualità moderna, come volle sostenere Menéndez y Pelayo,<sup>89)</sup> perché per il Vives il binomio genio-poeta non giunge mai ad una identità fondata su una sostanza irrazionale, ma seguita ad avere, come per la maggior parte di coloro che trattarono di problemi estetici del rinascimento, un significato aristocratico, essendone la condizione necessaria non soltanto il naturale, ma soprattutto l'erudizione, o l'uso, o l'applicazione continua, essendo dunque la spontaneità soggetta allo studio, l'irrazionalità alla necessità linearmente razionale. Un'interpretazione romanticheggiante dell'estetica del Vives si potrebbe basare su affermazioni come la seguente: « Dialectica et rhetorica instrumenta sunt artium, non artes; meliusque a natura traduntur quam a magistro »; <sup>90)</sup> tuttavia *natura* per il Vives significa « giudizio acuto e una mano sciolta » e cioè « una segreta abilità innata » poiché « l'imitazione felice del *buono* esige bontà d'ingegno ». Il *buono* è costituito dai principi morali e dalle virtù del modello; moralità e virtù che devono riflettersi nell'opera dell'imitatore. Infatti l'imitazione consiste nel vagliare « quale virtù » del modello « è facile riprodurre; che bellezza possiede personale e non trasferibile » e nel cercare di evitare « il vizio » e di « riflettere la bontà morale ». Esorta l'imitatore a « eguagliare le sue grandi virtù e infine a vincerle »; <sup>91)</sup> ma l'ingegno a sua volta è dono divino. Il naturale non ha dunque nessun rapporto con la natura in senso aristotelico e tanto meno con

l'irrazionale creativo dei moderni, essendo una forza costitutiva dell'animo umano, quindi forza religiosa e morale. Ciò spiega perché aveva potuto affermare che «... finxit alioqui hominem natura mire inimicum, quoniam rudem prorsum, et artium omnium expertem, imitationis indigemus...». <sup>92)</sup> Nel primo caso parla di doni spirituali innati nell'uomo per grazia divina, nel secondo della natura vera e propria intesa come materia. Il superamento del concetto dell'arte retorico-umanistico avviene quindi al di fuori e prima del dilagare dei principi aristotelici, aristotelismo che semmai costituisce una definitiva giustificazione. L'imitazione per il Vives non nasce da un precetto codificato ma costituisce una necessità viva; non è una legge astratta ma un bisogno innato, perciò condizionato dalle capacità del singolo essere imitante: «Quocirca proponenda sunt, quae juvet expressisse, optima scilicet, non simpliciter, sed juxta praesentes vires...». <sup>93)</sup> Il carattere aristocratico-crudito del concetto dell'imitazione del Vives trapela chiaramente sia nel momento polemico critico verso i ciceroniani che in quello estetico espositivo. La sua condanna dei ciceroniani condiziona anche una riserva riguardante l'imitazione generalmente intesa, esigendo un approfondimento spirituale dell'azione stessa: «Quid dicam imitari semper eos, nec scire quid sit imitari? Nam suppilare putant esse imitari, nempe vel verborum ac rationis, vel rerum et argumentorum particulas sumere, ex quibus velut centonibus opus suum consuunt... talis est istorum imitatio: decerpunt, surripiunt, imo palam compilant. Et ut furti crimen suffugiant, imitari vocant, ut fures furari dicunt amovere, tollere, convasare». <sup>94)</sup> Interessante è il bisogno d'approfondimento che condiziona la posizione del Vives. In lui non si verifica una cristallizzazione in un tono di rigida ed estrema polemica, conservando una sorprendente capacità critica che gli permette di passare da una bonaria ironia ad un'analisi chiarificatrice, che non rifiuta ciò che di buono trova nelle tesi degli avversari. <sup>95)</sup> In questa posizione mai preconcepita ed unilaterale è la vera novità dei precetti del Vives.

Alla polemica tra ciceroniani ed eclettici si riferiscono alcuni scritti di francesi e spagnoli che, pur venendo pubblicati verso la metà del secolo XVI, trattano dell'imitazione in maniera rigidamente umanistica senza avvertire sensibilmente l'influsso del mutamento radicale che si verificava in Italia per la riscoperta o la *rivelazione* della poetica aristotelica. Questi scritti rifuggono spesso da ogni polemica e tentano, a volte con successo, una sintesi tra il ciceronianismo estremo e l'ecletticismo.

In primo luogo bisogna ricordare uno scritto sulla retorica di Jacobus Omphalius *De elocutionis imitatione et apparatu* del 1537 <sup>96)</sup> dedicato al cardinale Du Bellay. L'autore tratta dell'insufficienza della sola imitazione: «Sola imitatione, ex qua nihil crescit, contemptum esse tardi, pigri et omnis laudis splendorem refugiendis est ingenii». E riecheggiando Quintiliano afferma: «Imitatio per se ipsa nihil auget» ed esige che il poeta superi nella

creazione originale il modello. Seguendo Erasmo accentua la superiorità dell'imitazione dei motivi su quella della forma.

Un altro importante eclettico francese è Petrus Ramus che ha il suo modello in Quintiliano: « Plures imitandos, non unum Quintilianus existimat; id etiam libenter accipio, ut potius multorum virtutes quam vel unius etiam vitia consecretur ». <sup>97)</sup> Nel suo *Ciceronianus* del 1556 il ciceroniano è una figura ideale alla quale si deve formare con una certa misura l'oratore. Il Ramus usa le immagini tradizionali della tesi eclettica, tra le quali quella delle api: « Atque ut apes e variis variorum arborum floribus mellificant, sic e poetarum, historicorum, oratorum omniumque bene loquentium hominum dictis et scriptis sermonis copiam et elegantiam comparabit ». <sup>98)</sup> Il retorico Ramus, come gli esteti Peletier du Mans e Du Bellay, difende sulle orme del Bembo e di Sperone Speroni la lingua nazionale che per lui ha le stesse possibilità del latino. Un'importante differenza tra il Bembo ed il Ramus consiste nel considerare questi necessario allo sviluppo del volgare un ideale stile eclettico. La lingua non si evolve se si esigono soltanto pochi modelli, come il Petrarca ed il Boccaccio, essendo necessaria un'imitazione generale di tutti i poeti latini, italiani e francesi.

Marc-Antoine Muret riesce a superare il ciceronianismo iniziale grazie alla lezione erasmiana: del 1559 sono le sue *Variae Lectiones*; afferma che il suo ciceronianismo iniziale gli era stato utile ma che ora era superato da un ideale stilistico eclettico. I suoi modelli principali sono Cicerone, Cesare, Terenzio, ma tutti i poeti possono essere utili. Hermann Gmelin vede nel Muret un importante *trait d'union* tra il ciceronianismo e i teorici della Pléiade. Sotto l'influenza erasmiana passa da un ideale stilistico rigido ad uno libero, che comunicherà poi ai poeti della Pléiade. <sup>99)</sup> Attraverso il Muret i vari Petrarca, Bembo, Erasmo esercitano contemporaneamente la loro influenza sulle concezioni estetiche del pieno rinascimento francese.

Ciceroniano moderato con alcuni punti di contatto con la tesi eclettica è lo spagnolo Sebastián Fox Morcillo nella sua opera *De imitatione* del 1554. Il Morcillo risente l'influsso di Erasmo e del Vives. Sostiene la necessità di un'educazione letteraria, perché solo allora il poeta è in grado di scegliere il giusto modello. Se non si sceglie un modello si erra necessariamente: « Cum pictores perfectissimas quasque imagines sibi exprimendas proponunt, ut de Apelle et Phidia fertur: et ea quae sine alterius fiant exemplo, plerumque imperfecta, mancaque sint... »; <sup>100)</sup> ma esige somiglianza e simpateticità con il modello, altrimenti l'imitazione non riesce: « Imitari nihil est aliud, quam eius auctoris, quem approbes, spiritum, mores ingeniumque induere, et cum hoc simul cogitandi loquendique formam exprimere ». <sup>101)</sup> Per il Morcillo ha essenza dell'imitazione non sono i vocaboli e la forma esterna bensì una certa corrispondenza e sensibilità interna: « ... en cierta semejanza de la naturaleza (sed in naturae similitudine) que se puede sentir mejor que explicar con pa-

labras. Cuando vemos que alguien remeda propia y fácilmente á otro, es por cierta conformidad de indole, más ó menos descubierta ». <sup>102)</sup> Non si possono fissare delle regole precise, ogni persona deve scegliere da sola il modello affine e « el primero y más esencial de los preceptos es parecerse en algo al autor que se imita ». <sup>103)</sup> Si può imitare Cicerone solo se non ci si allontana dal suo proprio genio. <sup>104)</sup> Come Erasmo anche il Morcillo dà allo stile solo un ruolo secondario: le forme stilistiche non debbono condizionare né il contenuto né l'opera d'arte mentre debbono essere condizionate da questi: « Cada nación tiene su propio estilo, y le tiene también cada ingenio, y cada materia lo exige propio y acomodado á sí ». <sup>105)</sup> Perciò non si può imitare uno stile indipendentemente dal tutto costitutivo dell'opera d'arte, della quale rappresenta soltanto una parte: « Ita si quis alterius stylum apte imitari velit, imprimis naturam subjectae rei debeat observare... qui non tam in singulis periodis, verbisve quam toto in ejus corpore spectetur... ». <sup>106)</sup> Nel Morcillo coesistono e si condizionano dunque la dottrina dell'imitazione del contenuto e quella dell'imitazione stilistica nel superamento della rigidità propria dei ciceroniani per giungere ad una nuova concezione dei rapporti di vago sentore morale (Erasmo), ad una corrispondenza interiore con il modello e ad un'assoluta dipendenza delle parti stilistiche dalla materia.

In *The Scholemaster* Roger Ascham tratta ampiamente del principio della imitazione. L'Ascham dimentica il suo tempo per porsi in diretta polemica sia con la corrente eclettica che con quella ciceroniana. Accusa tutti coloro che scrissero dell'imitazione d'essersi lasciati invischiare dall'ardore polemico senza riuscire a fissare in regole ed insegnamenti precisi ciò che veramente sia imitare, come si debba imitare, in che consista l'imitazione. Sino ad oggi, afferma l'Ascham, si è solo detto che cosa i poeti romani hanno imitato dai greci (Virgilio-Omero, Orazio-Pindaro, Cicerone-Demostene), ma non con quale sistema si sono avvicinati ad essi: « They laye before you, what is done: they do not teach you, how it is done... ». <sup>107)</sup> L'Ascham, giustamente, intuisce, sebbene incoscientemente, che nell'imitazione dei greci da parte dei romani c'era qualcosa che superava la semplice ripresa di un tema o di un'immagine: « Horace followeth Pindar, but either of them his owne Argument and Person... ». <sup>108)</sup> Ma passando egli stesso ad esaminare l'imitazione non riesce ad andare oltre il fisso schema di raccolta e di assoggettamento, ponendo come lato originale la libera invenzione della materia, se si imita lo stile, o la libera forma stilistica, se si riprende da un modello la materia. Appare chiaro che con l'Ascham l'imitazione umanistica si trova ormai al suo tramonto e non costituisce più un bisogno vivo. È in fondo un principio astoricamente estraneo ed esclusivamente scolastico. L'ecletticismo s'irrigidisce sino a formare un ciceronianismo frammentario nell'ambito di ogni genere.

### III

Si cercherà ora di analizzare lo sviluppo dell'imitazione umanistica nell'estetica letteraria del pieno rinascimento, oltre che negli scritti che trattano esclusivamente dell'*imitatio* nelle poetiche e nei trattati stilistici.

La dottrina umanistica dell'imitazione risulta nelle prime poetiche (*Ars poetica* del Vida del 1527 e la *Poetica* I-IV del Trissino del 1529) una rigida precettistica; il nuovo ideale dell'opera d'arte vi è concretizzato in indicazioni di metodo e di divisione dei vari generi secondo i modelli greci e romani preferiti. In questo ideale le caratteristiche principali sono la purezza formale e il decoro. Il Vida dà dei precetti ben chiari per il metodo proprio del suo concetto dell'imitazione. Si devono prendere dai modelli classici frasi, immagini e singole parole, ma si devono porre le parti prese in un nuovo contesto, sí da conferire loro un nuovo significato.<sup>109)</sup> Il Vida usa spesso la parola furto con ostentazione nel significato positivo.<sup>110)</sup> Si devono scegliere modelli che siano affini e congeniali e che mettano radici profonde nell'io del poeta. Il modello da preferirsi è Virgilio; si deve imitare la sua poesia e la sua maniera d'imitare; ma se Virgilio è il modello piú alto non per questo è l'unico modello; l'imitatore può rifarsi anche a poeti di valore meno eccelso purché, come l'acqua di un fiume limaccioso per l'eccessiva corrente si schiara nei canali laterali, sappia prendere e sublimare. L'aspetto eclettico del Vida si esprime chiaramente nell'esortazione a scegliere nei modelli il buono eliminando il resto e ad imitare solo le virtù (non religiose ma artistiche) piú alte. Importante è la sua combinazione dell'imitazione stilistica con quella dei motivi; ma non considera l'imitazione solo come mezzo bensí come categorico *sine qua non*. Soltanto chi si rifà ai poeti classici è poeta. Tutte le altre vie per giungere alla poesia sono sbagliate. L'arte è dispensatrice di gloria, ma si può creare un'opera d'arte solamente se ci si attiene rigidamente alle regole dei classici; il solo furore divino, che il Vida considera agente in ogni genio nell'atto creativo, da solo non basta abbisognando dell'aiuto della ragione e dell'erudizione.<sup>111)</sup> Accentuazione dunque del lavoro di lima individuale e concezione meccanicistica dell'imitazione, ossia per il Vida del fatto poetico.

Il Trissino nella *Poetica* (I-IV) non difende la teoria dell'imitazione in maniera dottrinale, ma la considera come qualcosa di implicito ad ogni poesia. Ne deduce perciò rigide regole alle quali deve soggiacere il poeta. Difende l'imitazione eclettica quando riporta vari poeti greci, latini ed italiani che bisogna seguire. Nella seconda parte della *Poetica* (V-VI pubblicata nel 1563) piú forte è l'influsso aristotelico per cui quando afferma: « Per i versi, e per le qualità loro non si dee nominare alcuno per Poeta, ma per la imitazione... », <sup>112)</sup> l'imitazione non ha nulla in comune con quella umanistica essendo una riproduzione della realtà. Pur tuttavia nella pratica espositiva critica e negli esperimenti poetici rimane implicita un'imitazione cristal-

lizzatasi intorno al tecnicismo e al concetto di rigida riproduzione e copia del modello classico.

Neanche Bernardino Daniello difende nella sua *Poetica* (1536) in maniera esplicita la teoria dell'imitazione. Dà soprattutto consigli intorno alle leggi dello stile e del genere procedendo sulle orme dei classici. La sua concezione umanistica eclettica appare chiara nell'immagine che dà del poeta ideale: questi studia i grandi classici giorno e notte; può scegliere liberamente tra i vari motivi, ma: «... deve sempre aver riguardo di scegliere di tutti il piú bello ed il piú vago fiore». <sup>113)</sup> La semplice ispirazione della natura viene respinta; l'opera poetica deve sollevarsi oltre la natura. Il vero poeta è «il diligente coltore» che sceglie «le buone herbe et le feconde» con «mano artificiosa». <sup>114)</sup> L'imitazione eclettica viene difesa indirettamente nell'affermazione che gli alberi che non vengono curati danno frutti acerbi e senza succo «... ma se eleno s'inseriscono poi con felici rampolli d'altri frutti diligentemente e maestrevolmente, dolci e saporiti divengono». <sup>115)</sup> Imitazione ed arte hanno in Daniello una continuità logica. Per poetare con arte si devono conoscere profondamente i poeti classici. Senza arte e senza imitazione nessuno può diventare poeta: «Per tanto dico che niuno fu, né è, o sia giammai di questo nome poeta, vero et legittimo possessore, se primo l'ingenio suo fertile non coltiverà con l'arte». <sup>116)</sup> Il Daniello pone su di un piano di reciproca influenza arte e poetica giustificando così la speculazione estetica per sé presa. Nel suo ritorno ai classici vuol difendere le tesi del suo maestro, del Bembo. <sup>117)</sup>

Un connubio della dottrina ciceroniana e di quella eclettica ha luogo nello scritto di Bartolomeo Ricci *De imitatione* del 1541. Il Ricci sistema in tre fasi il processo creativo identificando l'eloquenza con la poesia: nell'*inventio* nella *dispositio* e nella *locutio*; per le prime due sostiene la tesi eclettica dell'imitazione, per l'ultima quella ciceroniana. <sup>118)</sup> Nel suo meccanicismo aristocratico vede nello stile di Cicerone il modello tanto perfetto («... unus Cicero laudem omnium ac virtutes in se transtulit omnes...») <sup>119)</sup> da superare il limite del genere per porsi su di un piano di perfezione assoluta; anche se Cicerone non ha scritto di tutte le cose, ciò non costituisce un ostacolo «... si quidem ceram imitatur oratio, quae, quò eam ad quasque formas configendas deflexeris, facillime consequetur»; <sup>120)</sup> chi avrà studiato e imitato Cicerone potrà scrivere in ogni genere, come «qui in Oceano natare didicerit, non is item in caeteris aquis, cum usus veniat, id facile faciat...». <sup>121)</sup> Per il contenuto rimanda a vari modelli assoluti dei quali dà un elenco preciso: per la commedia si devono seguire Terenzio e Plauto, per il dramma il sommo modello è Seneca e per la lirica oltre a Catullo, Tibullo, Orazio nomina anche alcuni poeti neolatini italiani. <sup>122)</sup>

Il modo di imitare di Virgilio è posto come esempio sommo <sup>123)</sup>. Per ogni genere Virgilio ha scelto come modello un poeta greco: Teocrito per la poesia bucolica, Esiodo per la didattica ed Omero per l'epica. Questo pro-

gramma per l'evoluzione dei vari generi verrà ripreso dai poeti della Pléiade (Du Bellay) e più tardi dai teorici del classicismo francese. Il Ricci mostra esplicitamente come si deve riplasmare e contaminare ciò che si imita. A volte nell'imitazione si possono invertire i valori pur rimanendo gli elementi. Interessante è nel Ricci l'esame della felice imitazione di alcuni poeti neolatini italiani: il Navagerio come epigrammatico, il Fracastoro come imitatore di Virgilio; mostra inoltre come l'arcangelo Gabriele nel *De partu Virginis* del Sannazaro sia modellato sul Mercurio dell'*Eneide*.<sup>124)</sup> Il Lampridius viene lodato come imitatore di Pindaro: « In poetis autem Lampridius, cum omnes in Odis Horatio similiores esse studerent, solus Pindarum, neque id fortasse ingrate, imitari est ausus ». <sup>125)</sup> Anche il Ricci dà una nuova formulazione dell'immagine delle api, in cui si rivela un eclettico puro; esige un completo e personale riplasmamento degli elementi imitati grazie al genio del poeta, nutrito di *studio* e di *arte*. L'imitazione significa uso personale della materia esterna; ma il genio creatore è frutto di studio che condiziona il formarsi della sensibilità artistica: « ...sic ...haec apte, sic belle, sic recte, quicquid vult, in alienam faciem transfert, atque convertit, ut quae prima fuerit, nulla sentiat: ac quemadmodum apes, quae flosculos, herbulas, ac quicquid imbiberint roris, in suum novum corpus ita conficiunt, ut nihil eorum existat ex pristina aut forma, aut materia, sic haec nobis alienas virtutes, atque sententias ita suo studio, suaque arte conficit, atque condit suaviter, ut pristinae formae nihil agnoscat, nostrumque id fiat maxime, quod ea nobis apte compararit, atque construxerit ». <sup>126)</sup> Quel che per il Petrarca era un'esperienza inconsapevole di studio riceve qui il crisma di dogma inconfutabile, di regola fissa. Questo del Ricci è in fondo un testo base per capire la *forma mentis* della cultura della prima metà del secolo XVI il cui forte individualismo trova la sua espressione non nell'accentuazione del naturale bensì dell'artificio. Il Ricci illustra questa posizione con un pregnante esempio; il poeta agisce come il contadino: « Illa agrorum siccitatem coelesti humore tollit: homines vero, quod possunt, id ipsum irrigationibus efficere conantur. Quò solum natura est pinguius, id è etiam multo est feracius; itaque in eo, quod vi illa naturali careat, hominum solertia stercorationem excogitavit... Quoniam vero natura nihil sempiternum, nihil perpetuum habetur, omniaque, quae in has auras semel producta sunt, ad interitum suum ut aliquando perveniant necesse est, aliud illa deficienti sufficit ad longioris temporis propagationem: quo modo arbores tum insitione, tum plantatione ab agricolis quotidie reparari videmus ». <sup>127)</sup>

Vicino al Ricci si deve collocare Celio Calcagnini (*De imitatione commentatio ad J. B. Cynthium Gyraldum* del 1537). <sup>128)</sup> Anche il Calcagnini separa nettamente l'imitazione dei motivi da quella dello stile; il suo entusiasmo per Cicerone è innegabile (« Ciceronem sine controversia longe omnibus esse praeferendum... »), <sup>129)</sup> ma gli pone accanto molti altri modelli. Il poeta mo-

dero può superare con lo studio e con il senso dell'arte, che dallo studio deriva, il modello. *L'aemulatio* rimane un postulato dell'*imitatio*.

Nel concetto dell'imitazione di G. B. Giraldo Cinzio si nota un passaggio da un primo stadio prettamente retorico-ciceroniano (lettera a Celio Calcagnini) ad uno più complesso in cui la parola costituisce un tutto con il concetto espresso e con l'essenza della poesia. In entrambi i *Discorsi* composti tra il 1542 ed il 1550 dominano i principi aristotelici, ma vi rimangono anche tracce vive dell'imitazione umanistica. Non considera obbligatoria l'imitazione dei classici lasciando una certa libertà di scegliere tra Virgilio-Omero e Boiardo-Ariosto, a seconda se si vuol scrivere un *poema classico* o un *romanzo*. Per rendere originale l'imitazione il poeta deve scegliere solo poeti congeniali: « La imitazione adunque deve essere tale, che habbia proportione con l'esempio che si ha preposto lo imitatore... e a lui convenga... in tutte le parti et poi in modo le traduca... che divengano sue, et sia non altrimenti simile la sua compositione all'esempio, che egli ha preso per suo duce, che sia il figliuolo al padre... ». <sup>130)</sup> Trapela qui la lezione del Petrarca. Dal desiderio di originalità deriva anche l'esortazione rivolta al poeta ad aggiungere qualcosa di nuovo. Il Giraldo ha un concetto elastico dell'imitazione: « ...si hanno da i buoni autori le materie in parte, et in parte il modo di trovarne di nuove... » <sup>131)</sup> e « ... non debbono gli autori, che sono giudiciosi, et atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan porre un piè fuori dell'altrui orme... che la Poesia non si uscirebbe di que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore ». <sup>132)</sup> E con ciò vorrebbe accentuare il carattere dinamico della poesia da lui vagamente intuito, ma non gli riesce di superare la concezione della poesia frutto di regole, per giungere a quella di regole frutto della poesia.

Mentre in Italia verso la metà del Cinquecento i principi aristotelici occupano un posto considerevole nelle teorie poetiche provocando un sensibile nuovo orientamento della terminologia, la guida dei teorici francesi rimane ancora la poetica oraziana. Intorno al 1550 le polemiche sull'imitazione umanistica sono ancora vivissime. I poeti della Pléiade la sostengono con ardore considerandola un principio attivo e basilare.

La posizione di J. Du Bellay di fronte alla vasta letteratura estetica è quella di un vero eclettico; nella *Deffence et Illustration de la langue françoise* riprende idee, immagini, comparazioni della teoretica umanistico-retorica amalgamandole nel suo proprio testo; l'elemento unificante è il tono entusiastico che ricopre con un bel velo le tessere di questo mosaico. Il Du Bellay tratta ripetute volte del problema dell'*imitatio*. Nel capitolo VII del primo libro, seguendo la lezione del Vida e del Ricci, trova esemplare l'imitazione dei greci da parte dei romani, che « Immitant les meilleurs auteurs Grecz, se transformant en eux, les devorant, et apres les avoir bien digerez, les convertissant en sange et nourriture... », <sup>133)</sup> arricchirono la loro poesia e la

loro lingua. Questa metafora della digestione ricollega il Du Bellay ad Erasmo.<sup>134)</sup> Accentua la necessità di congenialità e di comportamento eclettico: è necessario proporsi « chacun selon son naturel et l'argument qu'il vouloit elire, le meilleur aucteur, dont ilz observoient diligemment toutes les plus rares et exquis vertuz... ». <sup>135)</sup> Questa argomentazione si ripete poi in un contesto diverso: « Se compose donq' celuy qui voudra enrichir sa Langue, à l'imitation des meilleurs aucteurs Grecz et Latins: et à toutes leurs plus grandes vertuz, comme à un certain but, dirrige la pointe de son style. Car il n'y a point de doute que la plus grand' part de l'artifice ne soit contenue en l'imitation... ». <sup>136)</sup> Il comportamento eclettico nell'imitazione condiziona quell'artificio, senza il quale nessuno (secondo il Du Bellay) è degno di chiamarsi poeta. Una valutazione simile dell'artificio aveva portato il Daniello a respingere la semplice imitazione della natura. Il poeta deve conoscere profondamente il suo modello e quasi « se transformer en luy » <sup>137)</sup> per non cadere in un'imitazione superficiale. Conseguenza logica della sua rigida concezione dell'imitazione è l'esortazione fatta al poeta di dedicarsi con diligenza allo studio. Solo l'erudizione può permettere al poeta di scegliere il giusto modello: « ...je ne veux pas (Lecteur) que sans election et jugement tu te prennes au premier venu. Il vouldroit beaucoup mieux écrire sans imitation, que ressembler un mauvais aucteur ». <sup>138)</sup> Di nuovo sottolinea la necessità di congenialità tra il modello scelto ed il poeta quando scrive: « Avant toutes choses, fault qu'il ait ce jugement de cognoitre ses forces et tenter combien ses epaules peuvent porter: qu'il sonde diligemment son naturel, et se compose à l'imitation de celuy dont il se sentira approcher de plus pres. Autrement son imitation ressembleroit celle du singe. » <sup>139)</sup> Il Du Bellay giunge a modificare il giudizio oraziano accettato comunemente che si è poeti per natura; il motivo concreto che lo porta a questa posizione è il tentativo di sviluppare la lingua volgare, la cui trascuratezza sarebbe fatale alla creazione poetica: « ...veu mesmes que c'est chose accordée entre les plus scavans, le naturel faire plus sans la doctrine que la doctrine sans le naturel. Toutesfois, d'autant que l'amplification de nostre Langue (qui est ce que je traite) ne se peut faire sans doctrine et sans erudition, je veux bien avertir ceux qui aspirent à ceste gloire, d'imiter les bons aucteurs Grecz et Romains, voyre bien Italiens, Hespagnolz et autres... ». <sup>140)</sup> E giunge per questa via all'esortazione rivolta ai poeti a sviluppare nella loro lingua generi propri del mondo classico. Dedicava un intero capitolo al grande poema nazionale che deve essere un'imitazione di Omero e di Virgilio; ma non dà nessuna indicazione sulla maniera di procedere. Il Du Bellay non va oltre l'esaltazione entusiastica della poesia.

Nella seconda « Préface » ad *Olive* del 1550 definisce incosciente la sua imitazione in quanto frutto della sua familiarità con i classici: « Si, par la lecture des bons livres, je me suis imprimé quelque traictz en la fantaisie, qui

apres, venant à exposer mes petites conceptions selon les occasions qui m'en sont données, me coulent beaucoup plus facilement en la plume qu'ilz ne me reviennent en la memoire, doibt-on pour ceste raison les appeller pieces rapportées? ». <sup>141)</sup> I tratti presi inconsciamente dagli scrittori classici vengono assimilati e resi propri, costituendo così l'originalità dell'imitazione. È probabile che il Du Bellay si sia ispirato direttamente al Petrarca nel quale l'idea dell'incorporamento d'elementi classici viene espressa esplicitamente in un termine fisico: « ...hausi puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt... ». <sup>142)</sup> Il Du Bellay cerca di infondere di poesia le sue asserzioni teoriche; ricorre a volte a simboli pittoreschi o pieni di forza evocativa. Gli è cara l'immagine del cigno come simbolo del grande poeta derivata da Orazio che la contrappone a quella dei corvi, i poetastri che plagiano. <sup>143)</sup> Il simbolo si ritrova in Ariosto come membro di una comparazione:

Son, come i cigni anco i poeti rari,  
Poeti che non sian del nome indegni,  
Sì perché il ciel degli uomini preclari,  
Non pate mai che troppa copia regni. <sup>144)</sup>

Dal Du Bellay in un sonetto a Ronsard diventa metafora e viene potenziata da nuove associazioni visuali di valore simbolico:

Quel cigne encor' des cignes le plus beau  
Te prêta l'aële? et quel vent, jusqu'aux cieulx  
Te balança le vol audacieux,  
Sans que la mer te fust large tombeau? <sup>145)</sup>

Questa strofa è un esempio di come una dottrina (tradizionale) acquisti nuova vita e nuova effettività in una formulazione poetica. Nel suo adattamento originale di un topos e nel suo significato simbolico dice che l'imitazione dei poeti classici non è un atto meccanico e senza rischi ma uno dinamico personale e pericoloso. <sup>146)</sup> Nella prima terzina dello stesso sonetto viene tessuta la lode del genio creativo del Ronsard in una nuova figurazione che circonda l'imitazione eclettica ed è in parte ispirata dall'immagine delle api:

De quel rocher vint l'eternelle source,  
De quel torrent vint la superbe course,  
De quelle fleur vint le miel de tes vers? <sup>147)</sup>

J. Peletier du Mans nella sua *Art Poétique* attribuisce minore importanza all'Arte e all'Imitazione. Si è poeti più per natura che per studio: « Au somme, la Nature bien demande le secours e la mein artisanne: E l'Art, ne peùt rien sans le nature ». <sup>148)</sup> Anche le sue esortazioni ad imitare sono meno categoriche che nel Du Bellay; cerca di chiarire più di questi in che consista l'originalità dell'imitazione, ma ne risulta una semplificazione insoddisfa-

cente: « Il ne faut pas pourtant que le Poëte qui doet exceler, soet imitateur jure nî perpetuel. Eins se propose non seulemant de pouvoer ajouter du sien, mes ancores de pouvoer fere mieus an plusieurs poinz... Par seule imitation rien ne se fet grand: c'et le fet d'un homme pareccus, e de peu keur, de marcher toujours apres un autre ». <sup>149)</sup> Per quel che riguarda l'emulazione usa il luogo comune dell'imitazione di Teocrito, Esiodo ed Omero da parte di Virgilio. Il naturale, la natura per il Peletier abbraccia la sola capacità innata, che seppur necessaria risulta in ultima analisi complementaria dell'uso e dell'artificio. Infatti quando parla dell'imitazione dei generi rimanda a modelli fissi. Sviluppa principalmente il programma della imitazione nell'ambito del poema eroico il cui modello da preferire è Virgilio. Per la lirica nomina anche poeti francesi, per l'ode il Ronsard.

Nella sua « Préface » all'edizione delle odi del 1550 il Ronsard parla con lo stesso entusiasmo del Du Bellay dell'imitazione; come questi rifiuta l'imitazione dei modelli nazionali. Il poeta ideale è « le coureur, qui galopant librement par les campagnes Attiques et Romaines, osa tracer un sentier inconnu pour aller à l'immortalité ». <sup>150)</sup> In quest'immagine, con cui il Ronsard rappresenta la sua maniera d'imitare le odi di Pindaro e d'Orazio, sono fuse indissolubilmente l'idea dell'imitazione e quella dell'originalità. L'imitazione dei classici non significa soffocamento bensì esaltazione dell'originalità che viene espressa e resa concreta dal movimento implicito nell'immagine stessa; il poetare non è soggiacere ma un procedere libero, attivo e personale nello studio di classici, dai quali si trae forza per l'azione demiurgica del proseguire per un sentiero sconosciuto verso l'immortalità.

Nell'*Abbrégé de l'Art Poétique François* (1565) il Ronsard è particolarmente interessato nel problema d'origine oraziana della parte dell'arte e della natura nella creazione poetica. Al contrario del Du Bellay il Ronsard pone su di un piano di perfetto equilibrio i due elementi che si condizionano a vicenda: « Car le principal poinct est l'invention, laquelle vient tant de la bonne nature que de la leçon des bons et anciens autheurs ». <sup>151)</sup> Il naturale viene considerato come implicitamente necessario al poeta, naturale che è dono divino (retaggio neoplatonico), ma la cui azione è condizionata da un continuo studio delle opere dei classici: « ...rien ne peut estre ny bon ny parfaict, si le commencement ne vient de Dieu. Apres tu seras studieux de la lecture des bons poëtes, et les apprendras par coeur, autant que tu pourras ». <sup>152)</sup>

Il Ronsard sostiene la dottrina dell'imitazione eclettica e adopera spesso nelle sue affermazioni l'immagine tradizionale delle api potenziandone le possibilità pittoriche; come per esempio nel sonetto a M. De Caurres:

Ainsi qu'au mois d'avril on voit de fleur en fleur,  
De jardin en jardin, l'ingenieuse abeille  
Voleter et piller une moisson vermeille  
En ses pieds peinturez de diverse couleur;

De science en science, et d'auteur en auteur,  
De labeur en labeur, de merveille en merveille,  
Tu voles, repaissant diversement l'oreille  
Du François, tout ravy d'estre ton auditeur.<sup>153)</sup>

E l'immagine viene ripresa nella « Préface » alla *Franziade* (1587) dopo che si è detto, seguendo la tradizione quintilianoa, che il poeta deve aver familiare ogni scienza: « Bref, c'est un homme le quel comme une mousche à miel delibe et succe toutes fleurs, puis en fait du miel et son profit selon qu'il vient à propos ». <sup>154)</sup> Ha luogo uno spostamento del concetto: l'imitazione originale dei modelli letterari diventa uso originale di materia dotta.

Un'ulteriore variazione della dottrina umanistica dell'imitazione ha luogo in Italia nello scritto *Dell'imitatione poetica* di Bernardino Parthenio del 1560 (in traduzione latina 1565). Il Parthenio sviluppa una conseguente dottrina dell'imitazione che non concede molto all'originalità ed alla libera ispirazione. All'inizio dell'opera vien posto in chiaro di che cosa il teorico si propone di trattare: soprattutto dell'imitazione stilistica, poiché molti altri si sono già occupati di quella dei motivi: « Dunque hommi proposto per quel poco che si stenderà il mio potere di dire in questi libri dell'imitatione, ch'al poeta s'aspetta per cagione degli ornamenti che consistono nelle parole et nelle particolar sentenze... Medesimamente delle inventioni che si tolgono dai luoghi topici. Ma primieramente si tratterà delle forme della locutione poetica, nate dalli istessi luoghi. Delle assontioni, delli commenti ovver fittioni poetiche; dell'ordine, de i modi di arricchire, et ampliare ogni sentenza, et finalmente dell'oratione... ». <sup>155)</sup> Il Parthenio nel sostenere la necessità dell'imitazione è molto più categorico dei suoi contemporanei. Nessuno può divenir poeta senza la guida di alcuni modelli. L'ingegno e la natura non hanno nella visione critica del Partenio un posto centrale: « Et veramente non mi può cader nell'animo, che alcuno mai riputasse o prudente, o di sano giudizio chiunque in tanta varietà di scrittori, et in tanta diversità di stili non si proponesse alcuno, al quale non volesse somigliarsi... a costui quello istesso avviene in tanta somiglianza di esempi, che a quelli, i quali essendo in una fortuna di mare travagliati, et qua et là portati, non conoscendo qual porto prender si debba, lontani da terra errando sen vanno »; <sup>156)</sup> ed arriva ad affermare che è meglio essere simile ad altri che solo a se stesso: « ...miglior proposito parendomi seguire altri, che bene fatto havessero, che continuare in quel pericolo di essere simile a me solo » <sup>157)</sup> ponendosi così in netto contrasto con i teorici dell'imitazione originale. Come sostenitore dell'imitazione stilistica il Parthenio polemizza con Platone: « ...solamente riguardiamo la bellezza, la meraviglia, et la grandezza del poeta, et quello che per gran vizio reputa Platone, noi a grandissima et suprema virtù attribuimo. » <sup>158)</sup> Il Parthenio dà indicazioni precise sulla maniera d'imitare. Se si tratta dell'imitazione dei motivi si deve dare un altro *sesto* ed un'altra *forma*, « il che si farà col disponer, col dilatare,

col restringere, col mutare, con i contrarii, con i simili, et tali, se altri non sono». <sup>159)</sup> Concetto dell'imitazione dunque superficiale e non sufficientemente giustificato. Non rimane nulla per la scintilla del genio del poeta. Poetare sembra essere per il Parthenio un porre meccanicamente immagini e gruppi di parole. Inoltre si vede chiaramente che i continui tentativi di dare una nuova formulazione terminologica al principio dell'imitazione hanno causato una crisi nella formulazione stessa, risultando le parole vuote e senza consistenza. Il solo vago accenno all'originalità nel Parthenio è dove parla di un'imitazione incosciente, tesi che ricorda quella del Petrarca e quella del Du Bellay. Dopo molti anni di studio si ha un'idea dell'opera di un poeta e questa idea diviene oggetto dell'imitazione: « Questo mi parrebbe essendo ben fatte, che et le altrui parole, et le forme di dire et le sentenze riceverebbero un altro grado che non si riconoscerebbero per quelli ». <sup>160)</sup> Ma il *non riconoscere* costituisce un'originalità soltanto apparente.

#### IV

L'aristotelismo estetico penetra e si sviluppa in Italia molto prima che in Francia, in Spagna ed in Inghilterra. In Italia i principi aristotelici entrano già verso la metà del Cinquecento nella tematica estetica, anche in opere che rimangono essenzialmente oraziane; <sup>161)</sup> in Francia compaiono solo nella seconda metà del secolo XVI; la fonte è la poetica dello Scaligero che ebbe vasto successo soprattutto in Francia. Sembra che altri aristotelici italiani vengano conosciuti e compresi in Francia solo più tardi. Ad Aristotele si rifà Jacques Grévin nella sua « Préface » al *Théâtre* del 1561, mentre principi aristotelici vengono assimilati dall'opera teorica del Ronsard dopo il 1565 (data dell'*Abbrégé de l'Art poétique*). Mentre nella prima « Préface » alla *Françiadé* del 1572 il nucleo centrale è la distinzione aristotelica tra la poesia e la storia con la conseguente problematica del verosimile, nella terza (postuma) del 1587, che costituisce un'intera poetica dell'epopea, il teorico Ronsard s'interessa più di problemi puramente formali e stilistici. Non ancora liberatosi completamente della tradizione retorica dà consigli sull'ornamento. La lingua poetica deve allontanarsi il più possibile dalla prosa mediante figure, metafore, topoi, perifrasi, comparazioni, descrizioni e « belles circonlocutions », <sup>162)</sup> che si trovano nelle opere d'Omero e di Virgilio. Nell'opera teoretica del Ronsard ha luogo una fusione del principio umanistico dell'imitazione con quello aristotelico, come già nell'*Abbrégé de l'Art poétique françois* dove dà dei consigli stilistici: « Tu n'oublieras les comparaisons, les descriptions des lieux: fleuves, forêts, montaignes, de la nuict, du lever du soleil, du midy, des vents, de la mer, des Dieux et Déesses, avecques leurs propres mestiers, habits, chars et chevaux, te façonnant en cecy à l'imitation d'Homere, que tu

observeras comme un divin exemple, sur lequel tu tireras au vif les plus parfaits lineaments de ton tableau»; <sup>163)</sup> e con una maggiore accentuazione dell'imitazione della natura in un brano della terza « Préface » alla *Franciade*: « Tu imiteras les effets de la nature en toutes tes descriptions, suyvnt Homere ». <sup>164)</sup> Il poeta classico non forma piú solamente l'oggetto, il modello da seguire, ma diventa piuttosto l'esempio, che il poeta tiene presente quando a sua volta contempla le sembianze della natura e cerca d'imitarla poeticamente. Nella fine del lungo poema *Hylas* stupisce il trovare una fusione dei due principi tutta impulsiva e priva affatto di chiarezza e di logica:

Mon Passerat, je ressemble à l'abeille  
 Qui va cueillant tantost la fleur vermeille,  
 Tantost la jaune, errant de pré en pré  
 Où plus les fleurs fleurissent à son gré,  
 Contre l'Hyver amassant force vivres.  
 Ainsi lisant et fueilletant mes livres,  
 J'amasse, trie et choisis le plus beau,  
 Qu'en cent couleurs je peints en un tableau,  
 Tantost en l'autre; et prompt en ma peinture  
 Sans me forcer j'imite la Nature. <sup>165)</sup>

Infine il Ronsard dà forma ad una concezione originale del fattore essenziale alla creazione poetica, concezione nella quale i due principi dell'imitazione risultano potenziati da una simbiosi che significa anche innalzamento. Così alla fine dell'*Epistre à Charles, Cardinal de Lorraine* il poeta esprime il desiderio di essere accolto dalle nove Muse nel loro regno:

Ceste belle neuvaine, amoureuse en son coeur  
 De vous, qui me serez amiable seigneur,  
 Joyeuse m'ouvrira ses grottes recullées  
 Et me fera dormir au fond de ses vallées,  
 Où, pour l'honneur de vous, trois fois m'abreuvera  
 Du ruisseau qui poète en un jour me fera,  
 Pour mieux choisir, ravir, et desrober les choses  
 Que belles je verray dans son giron encloses.  
 Tout ainsi que l'abeille, animal né du Ciel,  
 Choisist les belles fleurs pour en faire du miel,  
 Honorant son logis de ces liqueurs infuses,  
 Ainsi je choisiray les belles fleurs des Muses  
 A fin d'en esmailler un livre en vostre nom. <sup>166)</sup>

I verbi « choisir, ravir, desrober » rimandano alla concezione puramente umanistico-eclettica del principio i cui termini propri non vengono mai nominati (come il « fueilletant mes livres » nell'*Hylas*). L'oggetto dell'imitazione non è neanche qui la semplice natura, ma una cosa tanto piú complessa: una natura astratta con un'immanente spiritualità, o meglio un naturale regno

della poesia, in cui le opere dei classici sono vive ed attuali. Il poeta imita quell'oggettività, che l'ispirazione gli mette dinanzi: sia che l'idea ispiratrice derivi dal suo studio entusiastico dei classici, sia che nasca dalla contemplazione o studio vivo della natura e del mondo.

## V

In uno studio dello sviluppo del pensiero estetico del rinascimento il principio dell'imitazione costituisce un fattore essenziale e non collaterale; non si tratta d'un attributo ma d'una categoria centrale. Nel termine imitazione è implicita la coscienza dell'individualità personale e la consapevolezza della superiorità dell'arte, per raggiungere la quale è necessario un paziente lavoro di lima. La scuola comprende nel suo concetto la guida e lo scolaro, il maestro e l'allievo, ma nell'allievo vede un maestro in potenza. L'imitazione umanistica non significa stasi, bensì dinamismo, moto progressivo, continuo superamento; inoltre condiziona quel bisogno dell'ordine, del metodo, del lavoro assiduo, quella pedanteria necessaria alla formazione d'una concezione dell'arte intesa come conquista, come studio e non come espressione dell'esuberanza del genio poetico; nella *conquista* è appunto la grande riconquista dell'umano del rinascimento, che permette di superare la concezione medievale della vita e dell'arte. Il mondo classico costituisce l'esempio, la guida e l'ideale e diventa grazie all'emulazione un mezzo per superare se stessi (ossia ciò che restava dell'uomo medievale) e il modello in una proiezione ascendente dalle capacità illimitate.

Il pericolo insito in un tale concetto dell'arte consiste in una accentuazione eccessiva del valore razionale che causa o un indugiare pedante sulla forma o un bisogno di superamento che, poggiando sul personale, sfocerà nel bizzarro gioco dell'arte barocca.

FRANCO MUSARRA

<sup>1)</sup> J. E. SPINGARN, *A History of Literary Criticism in the Renaissance (La Critica Letteraria nel Rinascimento)*, Bari, 1905).

<sup>2)</sup> A. ROSENBAUER, *Die poetischen Theorien der Pléiade nach Ronsard und Du Bellay*, Erlangen, 1895. E. DE BRUYNE, *Geschiednis van des aesthetica. De Renaissance*, Antwerpen, 1951. H. CHAMARD, *Histoire de la Pléiade*, vol. I-II, Paris, 1939.

<sup>3)</sup> F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del rinascimento*, Milano, 1959. H. GMELIN, *Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance*, in « Romanische Forschungen », 46, 1932. J. V. STACKELBERG, *Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der lit. Imitatio*, in « Romanische Forschungen », 68, 1956, pp. 271-293. WILH. BLECHMANN, *Imitatio Creatrix bei Ronsard*, in « Zeitschrift für französische Sprache und Literatur », LXXIII, 1, pp. 1-16. R. J. CLEMENTS, *The Critical Theory and Practice of the Pléiade*, Harvard, 1942. G. D. CASTOR, *Pléiade Poetics, a Study in the sixteenth Century Thought and Terminology*, Cambr. Univ. Press, 1964.

<sup>4)</sup> C. GUERRIERI-CROCETTI, *G. B. Giralaldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milano, 1932.

<sup>5)</sup> H. MAINUSCH, *Dichtung als Nachahmung. Ein Beitrag zum Verständnis der Renaissance-poetik*, in « Germ.-Romanische Monatschr », X, 1960, 2, pp. 122-138. M. T. HERRICK, *The Poetics of Aristotle in England*, New Haven, 1930. M. T. HERRICK, *The Fusion of Horacian and Aristotelean Criticism 1531-1555*, Illinois, 1946.

<sup>6)</sup> Per esempio R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Lausanne-Genève, 1931.

<sup>7)</sup> C. VASOLI, nella sua opera *L'estetica dell'umanesimo e del rinascimento* (in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, 1959), pur accentuando l'importanza dell'imitazione, la considera ancora come un fattore complementare e non come base.

<sup>8)</sup> Si prenderanno in esame anche scritti sulla retorica, dato che per l'umanesimo la poesia è soprattutto eloquenza.

<sup>9)</sup> Questo saggio sarà completato da un esame particolareggiato dei rapporti esistenti tra pensiero critico e poesia.

<sup>10)</sup> E. YOUNG, in *Conjectures on Original Composition*, 1759: « Imitations are of two kinds: one of nature, one of authors, the first we call Originals ». (Cfr. M. H. ABRAMS, *The Mirror and the Lamp*, New York, 1958, p. 12).

<sup>11)</sup> Sia Klopstock che F. Schlegel considerano l'imitazione dei romani nei confronti dei greci, dei francesi nei confronti dei romani come una progressiva degenerazione; cfr. F. G. KLOPSTOCK, *Genealogische Tabelle* (1770) e F. SCHLEGEL, *Epochen der Dichtkunst* (1800).

<sup>12)</sup> B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano*, Libro I, XXXIX, in *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa...*, Ricciardi, Milano, 1960, p. 68.

<sup>13)</sup> F. PETRARCA, Sen. IV, 4 e XII, 2; *Invective contra medicum*, (a cura di P. G. Ricci, Roma, 1950). G. BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium*, XIV e XV: *Vita di Dante*, cap. XXI e XXII. C. SALUTATI, Ep. IV, 15; IV, 18; X, 16; XII, 10; XIV, 23 e 24. *De Laboribus Herculis* (a cura di B. Ullman, Zurigo, 1951).

<sup>14)</sup> Cfr. K. VOSSLER, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, Berlin, 1900, p. 55.

<sup>15)</sup> CICERONE, *De Inventione* I, 19.

<sup>16)</sup> HORATI FLACCI, *Opera*, in *Aedibus Paraviae*, 1958-60, vol. I, p. 110: Carm. IV, 2, 25 sgg.:

Multa Dircaeum levat aura cycnum  
Tendit, Antoni, quotiens in altos  
Nubium tractus: ego apis Matinae  
More modoque,

Grata carpentis thyma per laborem  
Plurimum, circa nemus uvidique  
Tiburis ripas, operosa parvus  
Carmina fingo,

L. ANNAEI SENECAE, *Ad Lucilium, Epistolarum moralium*, Ep. 84: Bononiae, Zanichelli, 1916-1922, vol. I, p. 340:

« Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quicquid attulere, disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait » ...liquentia mella / Stipant et dulci distendunt nectare cellas... » ...nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congegimus, separare, melius enim distincta servantur, deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere... ».

Anche LUCREZIO nel *De rerum Natura* (Lipsiae, 1957) usa l'immagine delle api, ma in forma CATAGOGICA rispetto al modello (Epicuro) imitato: L. III, v. 11-12; « Floriferis ut apes in saltibus omnia libant, / omnia nos itidem depascimur aurea dicta /... ».

<sup>17)</sup> F. PETRARCA, *Le Familiari*, ed. crit. p.c. di V. Rossi, Vol. IV, p.c. di U. Bosco, Firenze, Sansoni, 1942, p. 106, XXII, 2.

<sup>18)</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>19)</sup> SENECA, *op. cit.*, ep. 84, p. 341: « Etiam si cuius in te comparebit similitudo quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem; imago res mortua est ».

<sup>20)</sup> F. PETRARCA, *Le Familiari*, cit., vol. IV, XXIII, 19, p. 206.

<sup>21)</sup> *Ibid.*, XXII, 2, p. 107-108. L'immagine oraziana del procedere sulle orme altrui (Epist. I, 19, v. 21-23) verrà imitata in maniera creativa dal Poliziano (p. 10), da Erasmo (p. 19) e dal Vives (p. 20).

<sup>22)</sup> F. PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus*, Le Monnier, Firenze, 1859, I, 7, vol. I, p. 63.

<sup>23)</sup> F. PETRARCA, *Le Familiari*, cit., vol. IV, XXIII, 19, p. 206.

<sup>24)</sup> F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del rinascimento*, cit. p. 12.

<sup>25)</sup> F. PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus*, cit., I, 7, p. 58.

<sup>26)</sup> E. GARIN, *L'Umanesimo italiano*, Bari, 1958, p. 16. Cfr. anche A. BUCK, *Italienische Dichtungslehren vom Mittelalter bis zum Ausgang der Renaissance*, Tübingen, 1952, p. 54.

<sup>27)</sup> K. VOSSLER, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, cit., p. 62.

<sup>28)</sup> Cfr. C. TRABALZA, *La critica letteraria. Dai primordi dell'umanesimo all'età nostra*, in *Storia dei Generi Letterari Italiani*, vol. II (Sec. XV-XVI e XVII) Milano, Vallardi, 1915.

<sup>29)</sup> A. POLITIANUS, *Paulo Cortesio suo*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano, Ricciardi, 1952, p. 902.

<sup>30)</sup> A. POLITIANUS, *Paulo Cortesio suo*, cit., p. 904.

<sup>31)</sup> A. POLIZIANO, *Oratio super Fabio Quintiliano et Statius Sylvis*, ibid., p. 878. Importante e non casuale è il richiamo alle api di Lucrezio e non a quelle di Seneca, perché in Lucrezio viene accennata la libera e incondizionata scelta delle opere da imitare.

<sup>32)</sup> L'immagine oraziana semplicemente accennata dal Petrarca (p. 7) viene arricchita di un nuovo movimento grazie al verbo « currere ».

<sup>33)</sup> A. POLITIANUS, *Paulo Cortesio suo*, cit., p. 904.

<sup>34)</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>35)</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>36)</sup> *Ibid.*, p. 902.

<sup>37)</sup> P. CORTESIUS, *Angelo Politiano suo*, p. 906.

<sup>38)</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>39)</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>40)</sup> *Ibid.*, p. 908.

<sup>41)</sup> *Ibid.*, p. 906.

<sup>42)</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>43)</sup> F. PETRARCA, *Epistolae de rebus familiaribus*, cit., p. 58 (I, 7) e sempre nelle Familiari (XXIV) esaltando Cicerone afferma: « O romani eloquii summe parens, nec solus ego sed omnes tibi gratias agimus, quicumque latine linguae floribus ornatur; tuis enim prata de fontibus irrigamus, tuo dictatu directos, tuis suffragiis adiutos, tuo nos lumine illustratos ingenue profitemur; tuis denique, ut ita dicam, auspiciis ad hanc, quantulacunque est, scribendi facultatem ac propositum pervenisse... » *Le Familiari*, cit., vol. IV, p. 228); e nel *Trionfo della Fama* (III, 19-21):

quest'è quel Marco Tullio in cui si mostra  
chiaro quanti eloquenzia à frutti e fiori;  
questi son gli occhi de la lingua nostra.

(*Rime, Trionfi e Poesie Latine*, a cura di F. Neri, G. Martellotti, E. Bianchi, N. Sapegno, Milano-Napoli, 1951 pp. 543-544).

<sup>44)</sup> *Le Epistole: De Imitatione* di G. F. PICO DELLA MIRANDOLA e di P. BEMBO, a cura di G. Santangelo, Firenze, 1954, p. 37.

<sup>45)</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>46)</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>47)</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>48)</sup> Palese è l'influsso del Ficino, per esempio *De divino furore, Epistolae*, Lib. I in: M. FICINUS, *Opera*, Parisiis, 1641, I, 559 sgg.: « Hanc Plato graviorem Musicam Poësimque nominat, efficacissimam harmoniae coelestis imitatricem, nam levior illa de qua paulo ante mentionem facimus, vocum dumtaxat suavitate permulcet, Poësis autem, quod divinae quoque harmoniae proprium est, vocum ac numeris gravissimos quosdam, et ut Poëta diceret, delphicos sensus ardentius exprimit, quo fit ut non solum auribus blandiatur, verumentiam suavissimum et ambrosiae coelestis simillimum menti pabulum afferat, ideoque ad divinitatem propius accedere videatur ».

<sup>49)</sup> *Le Epistole: De imitatione*, cit., p. 30.

<sup>50)</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>51)</sup> C. LANDINO, partendo dalle tesi ficiane, afferma, dopo aver sostenuto il carattere sacro della poesia, in quanto frutto del furor divino, che « ...è Iddio sommo poeta, ed è il mondo suo poema ». (*Furor Divino, e Discorsi che cosa sia poesia et poeta et della origine sua divina et antichissima*, in: *Dante con l'esposizioni di C. Landino, et d'Alessandro Vellutello...* ridotto alla sua vera lettura per F. Sansovino Fiorentino, Venetia, 1587).

<sup>52)</sup> Cfr. F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del rinascimento*, cit., pp. 34-35.

<sup>53)</sup> *Le Epistole: De Imitatione*, cit., p. 67.

<sup>54)</sup> *Le Epistole: De Imitatione*, cit., p. 42.

<sup>55)</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>56)</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>57)</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>58)</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>59)</sup> *Ibid.*, p. 56 e 57.

<sup>60)</sup> « ...favelle così diverse alterando si vanno e mutando di giorno in giorno... » P. BEMBO, *Prose della volgar lingua*, in *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, U.T.E.T., 1960, p. 74.

<sup>61)</sup> Cfr. con le dovute riserve G. SANTANGELO, *Il Bembo critico e il principio dell'imitazione*, Firenze, 1950, p. 70 sgg.

- <sup>62)</sup> *Desiderii Erasmi, Opera Omnia*, Lugduni Batavorum, 1703, vol. I, p. 1022.
- <sup>63)</sup> *Ibid.*, p. 1013.
- <sup>64)</sup> *Ibid.*, p. 985.
- <sup>65)</sup> *Ibid.*, p. 984.
- <sup>66)</sup> *Ibid.*, p. 1022.
- <sup>67)</sup> *Ibid.*, p. 999.
- <sup>68)</sup> *Ibid.*, p. 1002.
- <sup>69)</sup> *Ibid.*, pp. 1002-1003.
- <sup>70)</sup> *Ibid.*, p. 1003.
- <sup>71)</sup> L'immagine della digestione, appena accennata dal Petrarca (*Fam.* XXII, 2), si trova anche in Seneca, ma nel suo aspetto passivo di fenomeno naturale indipendente dall'ingegno (*Ad Lucilium*, cit., ep. 84, p. 341).
- <sup>72)</sup> ERASMO, *Opera omnia*, cit., p. 1022 (anche 1002: «quod varia diutinaque lectione devoraris, meditatione trajiciendum in venas animi»).
- <sup>73)</sup> Cfr. F. PETRARCA, p. 7 ed A. POLIZIANO, p. 10.
- <sup>74)</sup> *Desiderii Erasmi, Opera omnia*, cit., p. 1024.
- <sup>75)</sup> A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Luis Vives y la filosofía del renacimiento*, Madrid, 1903, p. 72.
- <sup>76)</sup> J. L. VIVES, *Obras completas*, Primera traslación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y un ensayo Bibliográfico... por Lorenzo Riber, Madrid, 1947, vol. II, p. 1713.
- <sup>77)</sup> J. L. VIVES, *Introductio ad sapientiam*, Traducción, Notas y Prólogo del R. P. Juan Alventosa... con un estudio preliminar de las Obras de J. L. Vives por D. Juan B. Sentandreu..., Valencia, 1930, p. LXXXI.
- <sup>78)</sup> J. L. VIVES, *De disciplinis...*, Neapolis, 1764, p. 147.
- <sup>79)</sup> *Ibid.*, pp. 332-333.
- <sup>80)</sup> J. L. VIVES, *Introductio ad sapientiam*, cit., p. 6.
- <sup>81)</sup> *Ibid.*, p. 48.
- <sup>82)</sup> Nel *De disciplinis* (p. 384) aggiungerà ai tre sopraddetti il «judicio», il che mostra una ulteriore accentuazione dell'azione personale di studio e di scelta dei modelli.
- <sup>83)</sup> J. L. VIVES, *Introductio ad sapientiam*, cit., p. 44.
- <sup>84)</sup> Già nella lettera a Francesco Cranevelt del 22 gennaio 1528, parlando di due opere lette di recente, l'*Ars poetica* del Vida e il *De partu Virginis* del Sannazaro prende occasione per attaccare un genere d'imitazione troppo servile: «Sobre modo gocé poco ha con dos poetas de ese nuestro: Jeronimo Vida: *De arte poetica*, y Sanazaro: Del parto de la Virgen, autores virgilianissimos; tanto, que a trechos dan la impresión de que no se lee una obra original sino un centón o taracea de Virgilio. En ello, poco me satisficieron; por el estilo de aquellos que en prosa escriben con un purismo tan supersticioso, que ninguna elocución emplean si no está tomada de Tulio... Sanazaro es bastante más personal y absolutamente cristiano; el otro por definirle en una sola palabra, no tanto es virgiliano como es el proprio Virgilio». (*Obras completas*, cit., vol. II, p. 1784).
- <sup>85)</sup> Il Vives riprende probabilmente l'immagine da Erasmo (accentua la stasi con l'avverbio semper) ma l'arricchisce di nuova vita ed afflato poetico con il parallelo dei bambini che giocano nella polvere. (*De disciplinis*, cit., p. 148)
- <sup>86)</sup> J. L. VIVES, *De disciplinis*, cit., p. 146.
- <sup>87)</sup> *Ibid.*, p. 333.
- <sup>88)</sup> *Ibid.*, p. 147.
- <sup>89)</sup> «...puede decirse que se colocó Vives á dos pasos de la moderna perceptiva». M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, terza ed., T. III, Madrid, 1920, p. 214 sgg.
- <sup>90)</sup> J. L. VIVES, *De disciplinis*, cit., p. 384.
- <sup>91)</sup> *Ibid.*, p. 335.
- <sup>92)</sup> *Ibid.*, p. 330.
- <sup>93)</sup> *Ibid.*, p. 330.
- <sup>94)</sup> *Ibid.*, p. 148.
- <sup>95)</sup> Dell'immagine della somiglianza tra padre e figlio coglie l'essenza nella corrispondenza spirituale: «Simillor patri filius, qui mores reddit, quam qui lineamenta oris. Cur tantum virum non totum imitantur, ut potissimum animum, quo praestat corpori? quod recte praecipit Paulus Cortesius, qui aliam multo viam imitandi ostendit, quam isti sequuntur, eamque merito deplorat ab hominibus nostris aut neglectam esse, aut mutatam: neque enim vult nos Ciceronis similes, ut simias, sed ut filios parentum: simiae externa solum repraesentant, filii etiam interna». (*De disciplinis*, cit., p. 150.) Ancora in embrione è il tentativo di ricondurre l'espressione poetica ad un nucleo spirituale, superamento dell'aspetto tecnico e del filosofico ed astratto «furor».
- <sup>96)</sup> Edizione del 1555 (Bibl. Nat. X, 17718).
- <sup>97)</sup> *Rhetoricae distinctiones in Quintilianum ad Carolum Lotharingum cardinalem*, 1549, ed. Paris, 1550, p. 109.
- <sup>98)</sup> *Ciceronianus*, Paris, 1556, p. 18.

- <sup>99)</sup> H. GMELIN, *Das Prinzip der Imitatio...*, cit., p. 337.
- <sup>100)</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas...*, cit., p. 237.
- <sup>101)</sup> *Ibid.*, p. 238.
- <sup>102)</sup> *Ibid.*, p. 238.
- <sup>103)</sup> *Ibid.*, p. 238.
- <sup>104)</sup> « El que naturalmente sea breve, humilde, de pocas palabras, no piense en imitar á Cicerón » (BONILLA Y SAN MARTÍN, *Luis Vives y la filosofía del renacimiento*, cit., p. 409).
- <sup>105)</sup> M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia...*, cit., p. 239.
- <sup>106)</sup> *Ibid.*, p. 239, note 1 e 2.
- <sup>107)</sup> R. ASCHAM, *The Scholemaster*, London, 1923, p. 129.
- <sup>108)</sup> *Ibid.*, p. 119.
- <sup>109)</sup> M. G. VIDA, *De Arte Poetica*, in *Opera*, Antverpiae, 1588, p. 474.
- <sup>110)</sup> Cfr. J. L. VIVES, p. 22 e GUERRIERI-CROCETTI, G. B. GIRALDI..., *op. cit.*, p. 66. Il Du Bellay ed il Ronsard riprendono il termine « furto » in senso positivo per accentuare la dipendenza dei poeti moderni dai classici (J. DU BELLAY, *Deffence et illustration de la langue françoise*, éd. Cham. Société des Textes Français Modernes, Paris, 1948, p. 195-196). P. RONSARD, *A sa lyre*, ode XXII, in *Oeuvres Complètes*, a cura di G. Cohen, Paris, 1950, p. 428.
- <sup>111)</sup> M. G. VIDA, *De Arte Poetica*, cit., p. 461.
- <sup>112)</sup> G. G. TRISSINO, *Poetica* V-VI, in *Tutte le opere...* Verona, 1729, V, p. 94.
- <sup>113)</sup> B. DANIELLO, *La poetica*, Venezia 1536, p. 31.
- <sup>114)</sup> *Ibid.*, p. 2.
- <sup>115)</sup> *Ibid.*, p. 5.
- <sup>116)</sup> B. DANIELLO, *La poetica*, Venezia, 1536, p. 5.
- <sup>117)</sup> Cfr. E. BONORA, *Critica e letteratura nel cinquecento*, Torino, 1964, p. 175-178.
- <sup>118)</sup> « Cum igitur tria sint, quae universam eloquentiam constituent: inventio, dispositio, locutio; totidem etiam in rebus imitationem versari necesse est ». (B. RICCI, *De imitatione*, Venetiis, 1549, p. 30).
- <sup>119)</sup> *Ibid.*, p. 62.
- <sup>120)</sup> *Ibid.*, p. 63.
- <sup>121)</sup> *Ibid.*, p. 63.
- <sup>122)</sup> *Ibid.*, Terenzio e Plauto, p. 22; Seneca, p. 23; Catullo, p. 24; Tibullo, Catullo ed Orazio, p. 25; i poeti neolatini italiani, p. 25.
- <sup>123)</sup> B. RICCI, *De Imitatione*, cit., p. 32.
- <sup>124)</sup> *Ibid.*, p. 41.
- <sup>125)</sup> *Ibid.*, p. 39.
- <sup>126)</sup> *Ibid.*, p. 59.
- <sup>127)</sup> *Ibid.*, p. 5.
- <sup>128)</sup> C. CALCAGNINI, *De Imitatione*, Ferrara, 1537, edizione con pagine non numerate contenente anche la lettera di G. B. Giraldi Cinzio sullo stesso tema. Citiamo da C. CALCAGNINI, *Opera aliquot*, Basilea, 1544.
- <sup>129)</sup> C. CALCAGNINI, *Opera aliquot*, cit., p. 273.
- <sup>130)</sup> G. B. GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie*, Vinecia, G. Giolito de Ferrari, 1554, p. 156.
- <sup>131)</sup> *Ibid.*, p. 74.
- <sup>132)</sup> *Ibid.*, p. 43 (per l'immagine quintilianea del progredire ponendo i piedi nelle orme altrui si veda il Petrarca, p. 7).
- <sup>133)</sup> J. DU BELLAY, *Deffence et illustration de la langue françoise*, éd. Chamard, Paris, 1948, p. 42.
- <sup>134)</sup> ERASMO, *Ciceronianus*, cit., p. 1003.
- <sup>135)</sup> J. DU BELLAY, *Deffence et illustration...*, cit., p. 42.
- <sup>136)</sup> *Ibid.*, p. 45.
- <sup>137)</sup> *Ibid.*, p. 46.
- <sup>138)</sup> *Ibid.*, p. 103.
- <sup>139)</sup> *Ibid.*, p. 107.
- <sup>140)</sup> *Ibid.*, p. 103-104.
- <sup>141)</sup> J. DU BELLAY, *Oeuvres Poétiques*, éd. Chamard, Paris, 1908, vol. I, p. 19.
- <sup>142)</sup> F. PETRARCA, *Le Familiari*, cit., vol. VI, p. 106.
- <sup>143)</sup> ORAZIO, Ep. I, 3; Carm. IV, 2.
- <sup>144)</sup> L. ARIOSTO, *L'Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Ricciardi, (Milano, 1954 XXXV, 23, v. 1-4, p. 914.
- <sup>145)</sup> J. DU BELLAY, *Oeuvre Poétique*, cit., Vol. I, p. 124.
- <sup>146)</sup> L'immagine del cigno è presente anche nella *Préface d'Olive*: « Ce que j'ay faict, Lecteur, non pour aultre raison que pour evveiller le trop long sillage des cignes et endormir l'importun croasement des corbeaux ». (*Oeuvres Poétiques*, cit., vol. I, p. 15).
- <sup>147)</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 124.

- <sup>148</sup>) J. PELETIER DU MANS, *L'Art Poétique*, 1555, p.p.A. Boulenger, Paris, 1950, pp. 74-75.
- <sup>149</sup>) *Ibid.*, p. 96.
- <sup>150</sup>) P. RONSARD, *Oeuvres Complètes*, éd. Cohen, Paris, 1950, vol. II, p. 971.
- <sup>151</sup>) *Ibid.*, p. 996.
- <sup>152</sup>) *Ibid.*, pp. 996-997.
- <sup>153</sup>) *Ibid.*, p. 942.
- <sup>154</sup>) P. RONSARD, *Oeuvres Complètes*, cit., vol. II, p. 1018.
- <sup>155</sup>) B. PARTHENIO, *Dell'imitazione poetica*, Venezia, 1560, p. 2-3.
- <sup>156</sup>) *Ibid.*, p. 11.
- <sup>157</sup>) B. PARTHENIO, *Dell'imitazione poetica*, cit., p. 11.
- <sup>158</sup>) *Ibid.*, p. 15.
- <sup>159</sup>) *Ibid.*, p. 17.
- <sup>160</sup>) *Ibid.*, p. 108.
- <sup>161</sup>) Cfr. B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism of the Italian Renaissance*, Chicago, 1961, Chap. IV: *The Tradition of Horace's Ars Poetica*, paragrafo 2: *The Confusion with Aristotle*.
- <sup>162</sup>) P. RONSARD, *Oeuvres complètes*, cit., vol. II, p. 1016.
- <sup>163</sup>) *Ibid.*, p. 1000.
- <sup>164</sup>) *Ibid.*, p. 1024.
- <sup>165</sup>) P. RONSARD, *Oeuvres complètes*, cit., vol. II, pp. 390-391.
- <sup>166</sup>) *Ibid.*, p. 862.

## « DE L' ALLEMAGNE » D' APRÈS LA CORRESPONDANCE DE MADAME DE STAËL

### *Introduction*

Pour connaître les écrivains, pour connaître la société, les correspondances sont des documents extrêmement précieux. Les lettres de Mme de Staël sont particulièrement suggestives parce qu'elles ont un caractère spontané, un naturel, une absence d'artifice qui nous permettent de saisir, pour ainsi dire sur le vif, la personnalité de l'inlassable voyageuse.

Nous possédons environ dix mille lettres qui sont adressées à cinq cents destinataires approximativement, et qui s'échelonnent sur près de quarante ans, de 1778, alors qu'elle avait douze ans, jusqu'en 1817, année de sa mort. Il va sans dire que le nombre considérable des correspondants à qui elle eut affaire, et la diversité des tons, rendent difficile un classement.

Nous avons voulu prendre en considération surtout les lettres qui correspondent aux deux voyages en Allemagne et, précisément, celles qu'elle a écrites au courant de la plume, poussée par la nouveauté de l'expérience allemande : témoignages dont l'importance et l'intérêt se révèlent surtout dans un rapprochement direct avec ses ouvrages.

En partant des lettres et de la documentation de son *Journal de voyage*, nous avons voulu essayer de confronter ses premières impressions avec leur élaboration littéraire ; et cela, non seulement pour rechercher des sources, mais surtout pour déterminer dans quelle mesure la personnalité joue dans l'élaboration de l'ouvrage, c'est-à-dire dans *De l'Allemagne*, et dans quelle mesure elle est dépassée par les raisons de l'écrivain.

Dans ce domaine, évidemment, la recherche est ouverte à tous les imprévus, parce que les idées que nous isolons n'ont souvent que la valeur de simples impressions, conditionnées par l'humeur de l'auteur et par le milieu.

## *Les deux voyages*

Le 24 octobre 1803, après bien des hésitations, lasse de tous « *ces ajournements, ces promesses vagues* », <sup>1)</sup> qui révoltent sa nature, et contrainte par Bonaparte à sortir de France, Mme de Staël choisit d'entreprendre son premier voyage en Allemagne, emmenant avec elle ses deux enfants, Auguste et Albertine, et l'indispensable Benjamin Constant. Elle passe par Metz, où elle demeure quinze jours, espérant inutilement être rappelée par Napoléon; le 8 novembre elle part et, franchissant le Rhin à Mayence, elle parvient à Francfort. De là, au début de novembre, elle se rend à Weimar, citadelle intellectuelle de l'Allemagne, qui la retiendra jusqu'au 1<sup>er</sup> mars, puis persuadée qu'elle doit continuer son exploration, elle part pour Berlin. La nouvelle de la maladie de son père la frappe au milieu des plaisirs mondains. Soutenue par Constant et Schlegel, elle entreprend un triste voyage de retour et arrive à Coppet le 19 mai, plus d'un mois après la mort de son père.

Son second voyage, effectué en décembre 1807, a peut-être moins d'intérêt que le premier: il intéresse plus le biographe que l'historien de la littérature. D'ailleurs, on ne saurait dire avec précision quel était l'intérêt qui la poussait davantage: si c'était O'Donnell <sup>2)</sup> ou bien le désir de compléter son information sur l'Allemagne en vue de la reprise de son ouvrage. Il y a aussi un troisième motif, assez clairement avoué: la revanche personnelle. C'est le besoin de démontrer que, hors de France, elle est reçue dans les cours et dans le monde. Elle reste à Vienne pendant cinq mois, pour reprendre son voyage, en mai 1808, en passant par Prague, par Dresde et par d'autres villes de la Saxe qu'elle avait déjà visitées, comme Weimar, lors de son premier voyage. A part les lettres adressées à O'Donnell, nous possédons sur ce second voyage de nombreux témoignages contemporains, nés de la curiosité de la société viennoise pour la voyageuse, et des rapports de police conservés aux Archives du Ministère de l'Intérieur autrichien. L'intérêt de ces lettres et de ces derniers documents se révèle dans la mesure où elle compare l'activité de l'Allemagne du Sud, avec l'engourdissement de la pensée autrichienne. L'intention polémique se manifeste d'une manière évidente.

## *Documents et premiers témoignages*

Mme de Staël nous a décrit ces voyages et surtout le premier, avec de nombreux détails et, en particulier, des impressions immédiates très vives, écrites au courant de la plume, dictées parfois par l'amertume et le dépit. Les lettres les plus importantes sont celles qu'elle envoie à Necker, intéressantes particulièrement pour la psychologie de l'écrivain; celles qu'elle envoie à Mme Necker de Saussure, frappant par leur sincérité; il y a enfin les lettres

adressées à Villers,<sup>3)</sup> l'un de ses initiateurs aux beautés littéraires allemandes. Ces trois groupes de lettres, en particulier les deux premiers, adressés à des correspondants intimes et tout à fait sûrs, nous disent, dans leur vérité, ses premières impressions sur l'Allemagne, vérité qu'elle n'avait pas eu le courage de dire avec autant de franchise à la duchesse de Saxe-Weimar et d'autant moins dans son ouvrage *De l'Allemagne*, où l'on saisit clairement un adoucissement progressif des premières impressions, une transfiguration poétique pour ainsi dire, fruit d'une élaboration méditative et soigneuse, s'étendant sur plusieurs années, résultat aussi d'après certains critiques, d'une ferme volonté de polémique à l'égard de la France. La question pourtant est plus complexe qu'il ne paraît, car Mme de Staël ne critique pas systématiquement la France et ne loue pas systématiquement l'Allemagne. Elle ne pouvait pas dire crûment tout ce qu'elle avait vu: elle doit d'abord avoir des égards de politesse élémentaires. En outre, il est normal que, pour la publication, elle ait éliminé des excès inutiles. Enfin, ajoutons qu'on peut parfaitement saisir, entre les lignes, les réserves certaines que Mme de Staël fait à l'égard des Allemands.

Entre ses premières impressions épistolaires et la publication, se place un *Journal de voyage*,<sup>4)</sup> dont elle parle à Hochet dans une lettre du 25 novembre, adressée de Francfort: «*J'écris quelques réflexions sur tout cela, qui pourront avoir de l'intérêt si je revois mes amis, car rien ne me fera publier une ligne pour un autre théâtre que la France*».<sup>5)</sup> L'idée est reprise le 1<sup>er</sup> janvier dans une lettre adressée de Weimar à Jacobi: «*J'ai le projet, moi, d'écrire en revenant d'Allemagne un voyage littéraire et philosophique sur ce pays, j'en ai déjà écrit quelques fragments*»;<sup>6)</sup> et, pour conclure, dans une lettre à son père, datée du 14 décembre: «*Pour tous les détails, tu les auras dans un journal que je fais et que je t'apporterai. Il est possible que je l'imprime. Il pourrait être piquant*».<sup>7)</sup> Il s'agit de notes prises pendant le premier voyage et dont le ton ne s'éloigne pas beaucoup de celui des lettres; on constate cependant un certain approfondissement des sujets et une plus grande richesse d'argumentation.

Ce qui est plus difficile, c'est de déterminer le moment où Mme de Staël a conçu le projet d'un ouvrage d'utilité générale et la forme qu'elle entendait lui donner; si elle parle déjà à Jacobi d'un «*projet de livre*» qu'elle «*grossit de notes*»,<sup>8)</sup> et ensuite à Gérando, de vouloir «*donner une idée simple et populaire*»<sup>9)</sup> des nouveaux systèmes philosophiques, pendant son second voyage en Allemagne, dans une lettre à Gautier, elle parle de «*lettres où je dirai que j'ai eu tort dans les opinions philosophiques que j'ai exprimées autrefois et que j'en sens l'insuffisance*».<sup>10)</sup> Il est évident que Mme de Staël pensait tout d'abord faire des «*lettres sur l'Allemagne*»; c'est là avec toute probabilité le premier titre de l'ouvrage. Le 8 juillet 1808, de retour à Coppet, elle en parle aussi au price de Ligne: «*J'ai déjà fait coudre un cahier pour mes*

lettres sur l'Allemagne et j'ai écrit dix lignes que je relis avec une sorte de peur ». <sup>11)</sup> A part donc une indécision à propos de la forme à donner à son ouvrage, on peut constater que l'idée d'un « journal de ton piquant » cède rapidement la place à un projet plus ambitieux. Deux ans après la déclaration faite au prince de Ligne, elle achève la dernière partie de son ouvrage et commence à le faire imprimer.

### *Son initiation*

« La route d'Allemagne, dit le comte d'Haussonville, n'était pas une solution brusque ... Elle ne faisait au contraire que mettre à exécution un dessein conçu depuis longtemps. » <sup>12)</sup> Certes, elle ne partait pas sans préparation; pour une nature comme la sienne, l'improvisation n'aurait ajouté qu'une note de plus à une certaine angoisse congénitale, mais de là, à dire qu'elle avait conçu ce projet depuis longtemps, c'est ce qu'on ne peut affirmer catégoriquement. A la lumière des témoignages épistolaires, on voit que, dans l'été du 1802, en écrivant à Hochet, elle dit: « Si [Napoléon] me renvoyait de France, j'irais en Angleterre et certes là je lui serais plus importune que solitaire et tremblante à Paris ». <sup>13)</sup> Peu de mois avant son départ, elle dit: « Est-il raisonnable de ne pas aimer mieux me tenir sous la patte à Paris que me lancer à Londres avec de l'esprit et du ressentiment? ». <sup>14)</sup> Londres, comme l'on voit, demeure jusqu'au dernier moment le but idéal, la citadelle de la liberté d'où elle tonnerait, comme plus tard Victor Hugo de son rocher solitaire, contre toutes les tyrannies. A vrai dire, elle formait toujours cinquante projets à la fois. Le voyage d'Allemagne est une possibilité parmi tant d'autres, qui devient finalement la seule solution. En effet, poussée par ses amis qui voient dans cette expérience une nouvelle occasion pour elle d'enrichir son esprit, attirée elle-même par le succès que *Delphine* a remporté en Allemagne et par le désir de gloire, qui pourrait racheter ses récentes humiliations, elle abandonne ses dernières hésitations.

L'intérêt donc que Mme de Staël porte à l'Allemagne est bien loin d'avoir les caractères du coup de foudre; son initiation se ressent évidemment d'une certaine prévention à l'égard du milieu. La littérature allemande était, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, peu connue en France et les réactions des écrivains qui commencèrent à s'en occuper les premiers, nous confirment cette incompréhension séculaire et ces préjugés qui étaient enracinés depuis plusieurs générations. En 1786, Marmontel écrivait: « Un caractère naturellement plus porté à des méditations profondes, à des sublimes spéculations, qu'à faire des fictions ingénieuses, sont les causes multipliées qui ont rendu l'Allemagne plus stérile en poètes que tous les autres pays ». <sup>15)</sup> On s'obstinait à croire que seuls les ouvrages scientifiques méritaient quelque intérêt de la part des autres nations: « Une disposition d'esprit particulière qui les attache exclusi-

vement aux sciences, a dû les détourner depuis longtemps des lettres et des arts de l'imagination et, depuis qu'ils se sont essayés, on convient que leurs progrès y sont très médiocres ». <sup>16)</sup>

Quant à Mme de Staël et à son intérêt pour l'Allemagne, on a voulu y voir l'atavisme familial ou une prédisposition particulière de la nature. « Lorsque dans la suite la littérature allemande l'enthousiasma, je ne m'en étonnais point : c'était pour elle une chimère réalisée ... ce mélange de métaphysique et de sensibilité, de religion et d'amour était dans son âme avant que les chefs-d'oeuvre de Schiller, de Klopstock, de Wieland lui fussent connus et qu'elle fût familiarisée avec leur langue ». <sup>17)</sup> Ce caractère de révélation apparaît aussi dans *De l'Allemagne* : « Il m'a semblé que j'entrais dans une sphère nouvelle où se manifestaient les lumières les plus frappantes sur tout ce que je sentais auparavant d'une manière confuse ». <sup>18)</sup> En 1796, cet état de grâce était encore loin de se manifester, elle s'exprime de la sorte dans une lettre de cette période à Meister : « Aller à Zurich pour un auteur allemand [c'était Wieland] quelque célèbre qu'il soit, c'est ce que vous ne me verrez pas faire. Je crois savoir déjà tout ce qui se dit en allemand, et même 50 ans de ce qui se dira ». <sup>19)</sup> A cette date, elle partage donc bien les préjugés des Français. Il y a pourtant la même année un échange d'ouvrages entre Mme de Staël et les grands auteurs allemands ; l'*Essai sur les fictions* avait été traduit par Goethe et publié par Schiller dans *Die Horen* : « Ayez la bonté de me dire comment je pourrais en faire parvenir (il s'agit de l'*Influence des passions*) deux exemplaires, l'un à Wieland, l'autre à Goethe » ; <sup>20)</sup> et Goethe de son côté, lui envoie *Wilhelm Meister*. Mais Mme de Staël ne sait pas l'allemand et se contente d'admirer « la superbe reliure » du livre ; elle recommande donc à son ami Meister de ne pas oublier toutes les formules de politesse « qui jettent un voile sur mon ignorance et parlent beaucoup de ma reconnaissance et de mon admiration ». <sup>21)</sup> Le 28 avril 1796, elle fait parvenir à Goethe son livre *De la Littérature*, accompagné d'une lettre : « Vous verrez, lui dit-elle dans le chapitre de la littérature allemande un hommage que je voudrais vous rendre toutes les fois que j'écris » ; <sup>22)</sup> et continuant sur le même ton flatteur, elle lui dit que *Werther* et *la Nouvelle Héloïse* ont fait époque dans sa vie et que « ce sont les deux chefs-d'oeuvre de la littérature moderne ». <sup>23)</sup> C'est plus tard que l'attitude de Mme de Staël évolue. Elle avait consacré, dans son livre *De la Littérature*, un seul chapitre à l'Allemagne : « La littérature allemande ne date que de ce siècle » <sup>24)</sup> affirmait-elle. Elle citait peu d'écrivains célèbres qu'elle ne connaissait que de seconde main et qu'elle traitait superficiellement à travers les compte-rendus de Villers et d'autres informateurs. Elle dut se rendre compte assez vite de cette lacune, car c'est de cette époque que date son effort de pénétration des oeuvres littéraires allemandes. Certes, depuis quelques années, les relations littéraires entre les deux pays changeaient, grâce surtout à certains émigrés qui, d'abord méfiants vis-à-vis de l'Allemagne, commen-

cèrent à s'y intéresser, à faire des traductions, à jeter, selon une expression très efficace « *delle passerelle sul Reno* ». <sup>25)</sup> Parmi eux figuraient des amis de Mme de Staël: Suard, Chênédollé, Gérardo, Jordan, Narbonne, Lezay-Marnésia et Constant; en outre, elle ne dédaignait pas la société des Allemands peu nombreux qui séjournèrent à Paris, Jacobi et Humboldt, en particulier qu'elle voit à Paris depuis l'année 1800 et qui joue un rôle important dans sa formation. L'amitié de Villers, à qui revient le mérite d'avoir fait connaître le premier en France la philosophie de Kant, fut importante pour elle, mais elle ne fut pas déterminante comme on le croyait autrefois. Mme de Staël fut séduite par tout ce qu'il y avait de noble dans la tentative de Kant de rétablir la croyance en Dieu et en l'immortalité de l'âme sur la base morale de l'impératif catégorique. Elle s'insurge contre la part d'athéisme de la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle, elle éprouve à cet égard un dégoût profond, surtout lorsqu'elle constate ses effets — irréligion, morale de l'intérêt — qui aboutissent à un avilissement de l'homme. Elle écrit à Gérardo: « *Le système de Kant m'offre une lueur de plus sur l'immortalité, et j'aime mieux cette lueur que toutes les clartés matérielles ... Enfin je trouve ce système grand, pieux, plus respectueux pour l'homme et la Divinité* ». <sup>26)</sup> Réagissant contre tous ceux qu'elle appelle du nom d'antiphilosophes parce qu'ils veulent faire pénétrer le « *despotisme jusque dans l'asile de la pensée* », <sup>27)</sup> elle poursuit sa réflexion en soulignant qu'elle aime dans le système de Kant « *ce qui est le plus favorable aux nobles espérances d'une vie future* ». <sup>28)</sup>

En 1802, voici un témoignage nouveau de son évolution, dans une lettre à Villers du 16 novembre: « *Je crois avec vous que l'esprit humain qui semble voyager d'un pays à l'autre est en ce moment en Allemagne. J'étudie l'allemand avec soin, sûre que c'est là seulement que je trouverai des pensées nouvelles et des sentiments profonds* », <sup>29)</sup> mais elle ajoute tout de suite, comme pour corriger le mouvement précédent: « *Pouvez-vous quitter la France? ... J'ai comme vous beaucoup d'admiration pour l'esprit des Allemands, mais les souvenirs de l'enfance, mais la patrie... On a je crois un amour mystérieux pour sa patrie* ». <sup>30)</sup> Sa patrie, comme on le sait, ne devait pas la payer du même amour; elle part enfin pour l'Allemagne, ayant dit dans le préface quasi-prophétique de *Delphine*: « *Il faudra ... qu'un homme de génie s'enrichisse une fois par la féconde originalité de quelques écrivains allemands, pour que les Français soient persuadés qu'il y a des ouvrages en Allemagne où les idées sont approfondies et les sentiments exprimés avec une énergie nouvelle* ». <sup>31)</sup>

### *La psychose du départ*

« *Hélas! Toute influence de toi m'abandonne et je vais me lancer dans cet abîme de boues, de froids, de peines. De quoi me plains-je? Ne le voulais-je*

pas? *Cependant mon coeur s'est comme brisé cent fois depuis hier en me rappelant ton dernier regard, ton dernier adieu.* »<sup>32)</sup> « *Je suis triste cher ami, et très triste.* »<sup>33)</sup> « *Je fais des préparatifs pour mon départ, tout en esprant que ce départ n'aura pas lieu.* »<sup>34)</sup> « *Quelle triste date pour une personne qui a laissé ... tout ce qui pourrait faire jouir de la vie et qui voit tout cela remplacé par une vie errante et si peu conforme à ses goûts.* »<sup>35)</sup>

Evidemment Mme de Staël n'était pas une voyageuse contente de partir. Le drame du départ revient pour elle à chaque occasion, chaque fois qu'elle s'en va ou qu'un de ses amis la quitte. Le départ, c'est pour elle la cassure, l'interruption de ce lien invisible qui l'unit aux autres et qui l'aide à vivre et à agir: « *...c'est comme l'instant de la mort et l'on y assiste cependant avec les forces, entières de la vie.* »<sup>36)</sup> Un départ, avec toute sa charge d'impondérable, la jette dans un abîme de craintes et d'isolement qui menace son existence: « *C'est en vain que l'esprit juge avec impartialité le pays qui nous a vu naître, nos affections ne s'en détachent jamais; et quand on est contraint à le quitter, l'existence semble déracinée, on se devient comme étranger à soi-même.* »<sup>37)</sup> Dans une lettre à Hochet, elle proteste de ce besoin d'amitié dont « *elle s'est reconnue susceptible depuis qu'elle frémit à l'aspect de l'étranger* »<sup>38)</sup> et qui, dans la situation présente, devient la seule garantie de « *l'identité des jours passés avec les jours actuels.* »<sup>39)</sup> Sans cette garantie, elle se sent perdue. Et alors son imagination commence à tourner et à engendrer des fantômes, tandis que de sinistres pressentiments la hantent: « *J'ai été voir la cathédrale, les cris aigus dans la synagogue, tout agissait sur moi, et j'avais une peur de la vie qui ne peut se peindre. Il me semblait que la mort menaçait mon père, mes enfants, mes amis et ce sont des sensations de ce genre qui doivent préparer le désordre des facultés morales.* »<sup>40)</sup> La nature, tous les objets extérieurs eux-mêmes deviennent des ennemis, et paraissent se dénaturer suivant l'intensité de son tourment. On n'imagine pas Mme de Staël, allant « *saisir* » un paysage comme le fera Nerval dans le Valois. Elle ne connaît pas le bonheur d'une « *invitation au voyage* ». Ce sentiment atteint son paroxysme lors du passage du Rhin; c'est à ce moment qu'elle se rend compte qu'elle est « *hors de France* »: « *Déjà ici les voix, les accents, les tournures m'annoncent que la France disparaît* »;<sup>41)</sup> et, encore dans une lettre à Suard: « *Me voilà lancée dans l'allemand et l'imagination ne pare guère ce que la nécessité exige.* »<sup>42)</sup>

Elle n'a pas essayé de dissimuler dans un des premiers chapitres de *De l'Allemagne* l'impression mélancolique et presque funèbre qu'elle éprouvait alors, mais elle la transpose dans des images qui, tout en gardant leur poignante efficacité, ont la valeur de symbole. Le premier choc passé, ce qui demeure encore, c'est une sensation de tristesse, qui retrouve sa correspondance sonore dans « *le cor des postillons dont les sons aigus et faux semblaient annoncer un triste départ vers un triste séjour.* »<sup>43)</sup> Les sons sont encore aigus, on le voit, mais la transposition en adoucit remarquablement l'effet désagréable. Il y a

aussi une scène d'une force et d'une beauté indéniables: « *Il y avait dans notre bac une vieille femme allemande, assise sur une charrette; elle ne voulait pas même en descendre pour traverser le fleuve. "Vous êtes bien tranquille!" lui dis-je. "Oui", me répondit-elle, "pourquoi faire du bruit?" Ces simples paroles me frappèrent, en effet, pourquoi faire du bruit?* ». <sup>44)</sup> Mais la parole est pour elle la condition même de la vie, elle ne peut rester une heure en tête-à-tête avec elle-même; et s'il y a quelque chose dont elle fait grief à l'Allemagne, c'est justement que ce pays ne lui offre pas une société où elle pourrait remuer à son aise. Elle semble éprouver pourtant de temps en temps un intime besoin de concentration; cela se voit même dans une lettre à Joseph Bonaparte, où elle se plaint de sa célébrité pareille « *aux arbres élevés qui attirent l'orage* », <sup>45)</sup> avouant par là un profond besoin « *de se perdre ou dans la foule ou dans le désert* », <sup>46)</sup> mais l'on sent clairement que la seconde hypothèse est une condition imposée par la force des choses, peut-être un besoin passer d'une âme qui s'est recueillie en son for intérieur, mais ce n'est jamais un souhait du cœur. Mme de Staël est une de ces personnes qui ont besoin des autres pour lutter contre l'angoisse. C'est pourquoi elle se disperse dans le tumulte, elle se perd dans une sorte de frénésie.

### *Les moeurs allemandes*

Dans sa description de l'Allemagne, elle dit: « *Quelques traits principaux peuvent seuls convenir également à toute la nation allemande, car les diversités de ce pays sont telles qu'en ne sait comment réunir sous un même point de vue des religions, des gouvernements, des climats, des peuples même si différents* ». <sup>47)</sup> Mais si, dans *De l'Allemagne*, les distinctions apparaissent clairement le long des différents chapitres, dans ses lettres, elles sont beaucoup moins visibles: et le paysage se présente d'une manière à peu près uniforme. C'est dans les premières lettres qu'elle verse toutes les impressions les plus désagréables, les sentiments les plus hostiles, résultat du choc qu'elle reçoit aux premières approches et à cause des difficultés matérielles du voyage, tandis que, par la suite, les intérêts culturels l'emportent sur tout ce monde de sentiments pour la plupart conditionnés par une âme souffrante: « *Je vais de ville en ville comme un animal blessé, mais il faut tâcher de vivre puisque tu le veux* ». <sup>48)</sup>

Dans une de ses premières lettres à son père, de Francfort, elle s'exprime de la sorte: « *C'est une ville sans ressources sur le rapport des lumières et tout le matériel en Allemagne est insupportable ... ce qui n'est pas distingué parmi les Allemands n'est pas tout à fait de l'espèce humaine* ». <sup>49)</sup> Ce qui pourtant ne l'empêche pas de proclamer, un jour de particulière mauvaise humeur: « *Je déteste l'Allemagne ... Cette ville (il s'agit de Francfort) est tout à fait*

*indifférente aux nouvelles, il en faut de terribles pour percer le triple rempart des habitudes, de la nourriture et de la pipe*». <sup>50)</sup> La nourriture et la pipe devaient l'obséder particulièrement et cela pendant tout son séjour en Allemagne, car de Berlin, écrivant à son père, elle reprend une de ses précédentes impressions: «*J'aimerais mieux courir la poste tout le reste de ma vie que "rester ainsi" <sup>51)</sup> à des toilettes et à boire et à manger et à jouer, et Muller et le Prince Louis et le duc d'Oels, ivres presque tous les soirs*». <sup>52)</sup> Dans *De l'Allemagne*, l'éloignement du souvenir a atténué le ton: les défauts révélés sont les mêmes, il est vrai, mais elle juge avec plus d'indulgence.

Il faut pourtant remarquer que, bien qu'elle fût cordialement traitée sur place, le premier accueil, surtout à Francfort, n'avait pas été triomphal, que les gens du lieu craignaient de se compromettre avec une personne qui venait d'encourir la haine de Bonaparte: «*Le caractère des Allemands n'est pas imprudent ... ils serrent leurs opinions dans une armoire dont on ne se sert pas même le dimanche*», <sup>53)</sup> impression qui, un peu plus tard, s'affirme plus fort encore: «*Il n'y a rien de plus lourd, de plus enfumé au moral et au physique que les hommes allemands*». <sup>54)</sup> Leur bonheur paraît s'être réfugié dans l'habitude et leurs jouissances elles-mêmes ne l'emportent pas sur la monotonie de leurs coutumes. La même sensation de lourdeur revient dans une autre image efficace; mais cette fois le symbole contient une affirmation consciente de valeurs incontestables, telles que la beauté et la poésie, qui sont pourtant encore prisonnières de la rusticité primitive: «*J'ai été entendre un piano dans une chambre enfumée où des vêtements de laine chauffaient sur une poêle de fer. Il me semble qu'il en est de même de tout: c'est un concert dans une chambre enfumée*». <sup>55)</sup>

Dans *De l'Allemagne*, ces impressions immédiates perdent leur caractère propre; tout ce qui demeure encore de lourdeur et de paresse se transforme plutôt en «*fixité en toute chose, qui est une excellente donnée pour la moralité*», <sup>56)</sup> ce qui fait que les Allemands paraissent tout à fait préservés des mouvements de volubilité. Il y a évidemment une idéalisation qui se manifeste dans son ouvrage et ceci est très clair si l'on revient à ses témoignages épistolaires, où l'esprit caustique ne semble vouloir rien épargner.

Le processus de dépréciation semble pourtant s'arrêter quand il s'agit du problème des femmes; ici évidemment la solidarité joue un rôle considérable et le cœur de Germaine semble particulièrement disposé à la pitié: «*Je ne conçois pas, nous dit-elle, comment elles peuvent placer leur amour ailleurs que dans l'idéal, car il n'y a rien de plus tristement réel que ces hommes qu'il faut bien qu'elles épousent*». <sup>57)</sup> Dans *De l'Allemagne*, en particulier, l'idée, développée dans toutes ses nuances, atteint le ton de l'apologie: elle consacre aux femmes un chapitre entier, où, reprenant sa vieille conception de la femme dévouée, accoutumée à la souffrance, et dont les égarements trouvent à coup sûr leur justification dans la passion, elle n'hésite pas à reconnaître leur supériorité par

rapport aux hommes; tandis que ces derniers « *ne savent, ou ne peuvent pas employer dignement leur temps et leur vie* », <sup>58)</sup> elles, elles occupent leur temps à cultiver leur esprit: « *Le sentiment et la rêverie conservent dans leur âme l'image de tout ce qui est noble et beau* ». <sup>59)</sup>

### *La société*

« *Je crois que l'art de la société, les jouissances de la civilisation sont portées au plus haut degré en France ... et il faut pardonner aux Français d'aimer leurs usages qui tous sont fondés sur l'art d'embellir les jouissances de la vie commune, et de tirer de la société le plus grand amusement possible* ». <sup>60)</sup> Dans *De l'Allemagne* aussi, où pourtant, comme nous venons de le démontrer, la plupart des critiques sont diluées et adoucies, l'auteur rejette certains aspects de ce pays, parmi lesquels l'absence d'une véritable cohésion sociale avec toutes les conséquences qui s'ensuivent. Sous ce rapport, évidemment, l'abîme existant entre les deux peuples semble insurmontable, surtout pour Mme de Staël qui, enfant prodige dans le salon de sa mère, animatrice, elle aussi, d'un des salons les plus brillants de Paris, avait besoin d'une foule pour ne pas se sentir seule: « *Il faut du monde pour avoir de l'esprit, du monde pour s'aimer, du monde pour tout excepté pour soi seul. Dès qu'on est deux, il faut être beaucoup plus* ». <sup>61)</sup> Mais des mobiles affectifs ne suffisent pas à expliquer une passion de l'âme et une nécessité de l'esprit: l'influence de la tradition y est déterminante. La société est l'expression même du raffinement d'une civilisation.

Il est superflu de parler de la société française de la fin du siècle: il suffit de lire les mémoires d'Horace Walpole ou d'écrivains de l'époque, pour saisir les traits de son vieillissement: « *Dans toute cette société, on sent l'excès de poli et dessous l'épuisement* » <sup>62)</sup> dira plus tard Sainte-Beuve; il suffit d'arrêter un moment notre attention sur le rôle de la femme à cette époque: « *Les monarchies les plus dissolues ... ne montrent point un tel exemple de l'anéantissement de l'homme ... les femmes ordonnent du choix des généraux, elles décident de leur succès et de leur revers, elles commandent leur réputation* », <sup>63)</sup> pour se rendre compte jusqu'à quel point la corruption et l'immoralité tenaient en main les rênes du pouvoir.

Mme de Staël, tout en appréciant les raffinements les plus subtils de la société et tout en déclarant « *que la grâce seule des expression en fait le charme* », <sup>64)</sup> reconnaît que les Français ont épuisé le domaine du superficiel et que, même pour la grâce, il « *faudrait essayer d'un peu plus de profondeur* ». <sup>65)</sup> On se fatigue vite de ce qui n'est qu'ingénieux et qui ne provoque en nous aucune noble émotion: l'esprit humain n'atteint vraiment sa plénitude et son plus complet assouvissement que lorsqu'il s'emploie au service de quelque

chose qui lui est supérieur. C'est la seule manière d'échapper au sentiment du néant, qu'il s'agisse du puissant amour de l'humanité, ou de l'enthousiasme pour la science, ou qu'il s'agisse des croyances métaphysiques. On ne saurait dire comment Mme de Staël échappait à ce sentiment, si c'est par l'amour de l'humanité, ou par celui qu'elle porte à ses amis, si c'est par l'amour de Dieu ou par l'amour de soi, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle a ressenti à un certain moment un intime besoin d'approfondissement.

Les premiers ouvrages de Mme de Staël, lettres, pièces, nouvelles, sont « *les protestations de l'enthousiasme contre la frivolité lassante de la société du XVIII<sup>e</sup> siècle, de la sensibilité contre le cynisme, qui est la brutalité des raffinés* ». <sup>66)</sup> Pour l'Allemagne, il en est tout autrement, mais les conséquences entraînées par l'absence de société n'en sont pas moins affligeantes que son excès de présence en France. « *Il y a du gothique dans les mœurs, quoiqu'il y ait du XVIII<sup>e</sup> siècle dans les lumières.* » <sup>67)</sup> Elle confirme, dans ses premières lettres, cette situation qui est d'autant plus intolérable que ce sont les habitudes qui tendent à la maintenir; mais malgré l'engourdissement général des mœurs, elle s'écrie avec un mouvement d'orgueil bien plausible: « *Les dernières classes de la société ont lu Delphine* » <sup>68)</sup> et, si plus tard, elle en rabat sur l'autorité de ce public qui, étant trop facile, gâte le talent des auteurs, dans *De l'Allemagne* elle se répand en louanges sur cette diffusion de la culture qui touche toutes les classes: « *Les ouvriers de toutes les classes, les tailleurs de pierre même, se reposent de leurs travaux un livre à la main. On ne saurait s'imaginer en France à quel point les lumières sont répandues en Allemagne* ». <sup>69)</sup>

Au fur et à mesure qu'elle poursuit son voyage, une sorte de lent dégel se fait donc dans son âme et dans sa pensée: à Weimar, c'est la révélation fulgurante. Elle, qui détestait les petites villes de province, elle aime Weimar, et non seulement pour la valeur et l'influence exercée par les hommes qu'elle a la chance d'y rencontrer, mais surtout parce qu'elle croit qu'un contact, étroit entre le gouvernement et les penseurs, est la seule possibilité pour le pouvoir d'être « éclairé », et pour les intellectuels de se développer harmonieusement. Pour elle, le génie est lié à l'action. Dans une lettre à Goethe, elle dit: « *Si je vivais en Allemagne, je ne m'établirais certainement pas dans une grande ville. Les Allemands ne savent pas tirer parti d'une grande ville. On n'y choisit pas sa société; on l'augmente* ». <sup>70)</sup>

L'autre ville en question est Berlin: elle regrette l'absorption de la culture dans les grandes villes, alors que le provincialisme avait été si fécond. Le provincialisme de Weimar n'est pas celui de Genève, elle peut y respirer librement: « *Ce n'est point une petite ville, mais un grand château* », <sup>71)</sup> « *une cour libérale recherchait habituellement la société des hommes de lettres, et la littérature gagnait singulièrement à l'influence du bon goût qui régnait dans cette cour. L'on pouvait juger, par ce petit cercle, du bon effet que produirait en Allemagne un tel mélange, s'il était généralement adopté* ». <sup>72)</sup>

L'attaque contre l'attitude froide et méprisante de la cour impériale en France y est à peine dissimulée.

Il y a une sorte de regret, quand, en parlant des principaux écrivains, elle dit: « *Ils vivent comme des moines de la philosophie, tous enfermés chez eux et étudiant les anciens jour et nuit* », <sup>73)</sup> regret qui provient du sentiment d'incommunicabilité qu'elle a peut être ressenti à l'égard de leur religion esthétique et de leur philosophie; elle ne parvient pas à trouver les « *mots de passe* » qui la mettent vraiment à l'aise dans le milieu littéraire qu'elle prétend explorer en un tour de main, un peu trop rapidement; elle souffre en outre visiblement de l'absence d'hommes du monde: « *Quant aux hommes il n'y en a point que les hommes de lettres; tous les autres sont des caporaux* » <sup>74)</sup> et du peu de brio d'une société ainsi faite; mais, dans *De l'Allemagne*, elle semble avoir définitivement « *mortifié* » ses intérêts mondains qui pourtant « *soulaient du fardeau de l'existence* » affirmant « *que l'imagination constamment excitée à Weimar par l'entretien des poètes, éprouvait moins le besoin des distractions extérieures* ». <sup>75)</sup> Ce qui l'attache à Weimar, c'est la bienveillance dont elle est entourée: ce sentiment est important pour une femme qui a tant souffert de l'incompréhension et du persiflage de ses compatriotes et c'est pourquoi, l'exclamation qui ressort d'une de ses dernières lettres à son père, et qui semble conclure le cycle de ses impressions de voyage, a le ton d'une réconciliation avec la vie: « *Tu as raison de dire que Weimar m'aura été utile ... on ne peut pas comparer la bienveillance de ce pays à celle d'aucun autre, parce que ce sont des gens qui n'ont jamais connu le dédain. Ils s'indignent, ils haïssent mais la médiocrité ne déprécie jamais la supériorité* ». <sup>75)</sup> Plus jamais, elle ne devait rencontrer une aussi heureuse disposition d'esprit chez ses hôtes.

A Berlin, elle semble vouloir s'étourdir: « *J'ai plus de société qu'il n'en faut pour tuer deux vies, mais non pour en remplir une* ». <sup>77)</sup> Dans le vertige général qui caractérise la société berlinoise d'avant la catastrophe d'Iéna, elle semble flattée des bontés qu'on lui prodigue et du prix qu'on lui attache, et pourtant: « *J'ai peur, dit-elle, d'une malveillance que l'on ne me dit pas, mais qui me semble errer dans l'air ... il y a si peu de rapports entre moi et l'esprit général de la société, qu'il me semble toujours que la société doit le sentir* ». <sup>78)</sup> A la base de tout cela, il y a le remuement de la médiocrité, les prétentions de la vanité, qui fatiguent son corps et son esprit, la frivolité qui « *sans la grâce française est quelque chose de tout à fait insupportable* », <sup>79)</sup> et surtout cet entêtement à vouloir imiter les Français, à vouloir parler leur langue, à faire des calembours, alors que la « *gloire et même l'agrément de chaque pays consistent toujours dans le caractère et l'esprit national* ». <sup>80)</sup>

Il en est de même pour Vienne, lors de son second voyage. « *Dans l'étranger on parle d'étiquette sévère et de l'orgueil aristocratique des grands seigneurs, ce n'est pas vrai: il y a de la simplicité, de la politesse et surtout de la loyauté*

*dans la bonne compagnie de Vienne.*»<sup>81)</sup> Mais elle a beau plaider pour les attraits de cette société dont elle s'est progressivement dégoûtée, comme «*des choses frivoles*»,<sup>82)</sup> elle ne se découvre pas moins comme «*Ninette à la cour, craignant de faire quelque sottise*»,<sup>83)</sup> et l'enthousiasme qu'elle montre dans *De l'Allemagne* pour la cour viennoise paraît très douteux, si l'on songe aux lettres adressées à Metternich, où le ton sec et conventionnel trahit une amertume rétrospective pour tous les genres de persécutions dont l'Autriche l'honora en raison de son intérêt pour la nation allemande. Elle ne rencontre à Vienne que médiocrité au niveau culturel et snobisme au niveau social. C'est d'ailleurs assez clairement dit dans *De l'Allemagne*: enthousiasme pour la cour, peut-être, mais pas pour la vie intellectuelle.

La seule société qu'elle semble avoir goûtée est celle du Prince de Ligne: «*Je passe ma vie dans la maison du prince de Ligne, cet homme, le plus aimable de la terre, me traite comme une fille, hélas!*».<sup>84)</sup> Le prince attire Germaine par son esprit et ses manières. C'est une exception: elle n'aime pas reconter de pseudo-Français en terre étrangère, mais celui-ci est d'esprit très authentiquement français. On a voulu dire même que lui, qui ne voulait pas entendre parler allemand, l'a empêchée de se livrer davantage à sa passion pour cette nation; ce qui est sans doute un peu exagéré, si l'on pense qu'en matière de goût, elle ne s'est jamais laissée entraîner par des mouvements incontrôlés, contraires à ses opinions établies.

Jusqu'à présent, des hypothèses psychologiques pouvaient justifier la plupart des différences de ton relevées dans le passage des lettres à l'ouvrage, mais en ce qui concerne Berlin et surtout Vienne, il y a de quoi être embarrassés devant des contradictions qui se refusent à toute justification de ce genre. Les lettres de Berlin ne laissent pas de doutes sur sa gêne, d'ailleurs confirmée par les témoignages de ses hôtes eux-mêmes; sur le peu de plaisir qu'elle prend à une société où les érudits, à quelque exception près,<sup>85)</sup> ne cultivent pas la conversation et où les gens du monde sont absolument incapables de penser: «*Les deux sociétés, celle des savants et de la cour, sont complètement séparées*»,<sup>86)</sup> alors que dans *De l'Allemagne*, après s'être prodiguée en louanges à l'égard de la famille royale, «*qui se répandait volontiers dans la société... et s'identifiait dans tous les coeurs avec la patrie*»,<sup>87)</sup> elle renchérit la dose par rapport à la société «*composée d'hommes distingués dans des genres différents*»,<sup>88)</sup> dont le Roi aime s'entourer, ainsi que pour la complète absence de «*séparation de rangs si nuisible à l'Allemagne*». <sup>89)</sup> Que Mme de Staël puisse aimer «*la belle et vertueuse*» reine Louise pour des raisons politiques, parce qu'elle incarne la résistance prussienne contre Napoléon, voilà qui est très compréhensible mais les éloges sont circonscrits, car son patriotisme généreux ne lui aurait jamais permis de jeter le discrédit sur son propre pays au profit d'une autre nation, fût-elle la plus valeureuse du monde, et cela même indirectement, en poussant trop loin le ton flatteur de

ses louanges. Mais si une attaque s'y trouve, il convient de la chercher dans l'effort de présenter à la France — parce que c'est à la France que ce livre est adressé — une revue des Etats européens, préoccupés de sauvegarder « *les lumières* » avec le concours des intellectuels.

Dans le cas de Vienne, son amour de l'idéalisation, touchant à peine la société dont les critiques qu'elle fait, à près quelques exceptions sont encore assez substantielles, insiste davantage sur la cour. Herold, à ce propos, parle non plus de « *résistance à Napoléon, mais juste le contraire* »<sup>90</sup> et il ajoute que ce ne fut pas un hasard si Germaine fit tout son possible pour faire publier *De l'Allemagne* à l'époque du mariage de Napoléon avec l'archiduchesse, comptant gagner la faveur de l'impératrice par son chapitre flatteur sur l'Autriche, nous dirions plutôt sur la famille impériale.

Il serait difficile de discuter cette opinion, qui d'ailleurs semble être la plus accréditée : le ton flatteur à l'égard de la cour et non pour tout précise l'attitude d'un moment et atténue un peu une hypothèse d'ailleurs intéressante.

### *Le goût*

Au fur et à mesure qu'on avance dans la lecture des lettres de Mme de Staël, on peut se demander la raison de tant d'intérêt pour les observations d'ordre général, alors que, si l'on considère son imposante activité dans le domaine des idées littéraires et esthétiques, on s'attendrait à des observations d'une tout autre importance. Le fait est que, dans ses lettres, elle exprime des sentiments plutôt que des idées : ce n'est pas que les idées en soient absentes, mais, assurément, il y a un aspect de son activité spéculative qu'elle ne déploie que dans ses livres et surtout dans la conversation, où le contraste des opinions qui s'affrontent devient condition indispensable à l'inlassable jaillissement des esprits qui caractérise la société où elle vit ; les lettres, donc, ne sont en fin de compte qu'une garantie de continuité, pour la conversation à venir.

Le fait qu'elle insiste beaucoup sur la société des pays qu'elle visite est intéressant. Tout le monde connaît l'importance qu'elle confère au milieu, au climat pour leur action déterminante sur le goût : il faut donc voir dans le décousu des lettres et le caractère spontané des réflexions non pas seulement l'expression de son humeur, mais aussi une recherche méthodologique. De plus, cette humeur qui détermine parfois arbitrairement ses jugements, semble la laisser, dirait-on, tout à fait indépendante en matière de goût et les brèves observations à peine amorcées dans ses lettres trouvent la plus complète confirmation dans son ouvrage. Dans une lettre à Hochet, tout en affirmant la nécessité d'étudier la littérature, l'esthétique et la poétique allemande pour acquérir des idées nouvelles, elle ajoute que c'est là « *une étude*

*qu'il faut faire avec un goût sûr, parce qu'elle perdrait une tête faible*». <sup>91)</sup> Mais elle ne fait pas partie de cette catégorie de *têtes*: dans l'étude qu'elle fait de l'Allemagne elle demeure résolument attachée aux racines spirituelles de sa race et de sa nation, ne prenant aux « *étrangers, en toute indépendance, que la substance que l'esprit français peut assimiler et qui est propre à le renouveler* ». <sup>92)</sup>

Or, la diversité des goûts est un fait établi, dit Mme de Staël, déterminé non seulement par des causes accidentelles, mais aussi par « *des sources primitives de l'imagination et de la pensée* », <sup>93)</sup> ce qui veut dire que ce que nous croyons être original et tout à fait personnel en matière d'esthétique, est le résultat d'une évolution qui se produit depuis toujours et dont nous ne sommes que les derniers dépositaires. Mais s'il y a quelque chose de fixe dans le goût, c'est qu'elle le rattache à une origine très élevée et que, dans ces sphères où règnent les vérités universelles, c'est-à-dire la raison, le bon sens et la vraisemblance, les nuances entre peuple et peuple sont imperceptibles. On pourrait croire à une conception objective et par là classique de l'idée du beau et de l'art chez Mme de Staël, mais elle semble surtout préoccupée de l'effet subjectif de l'œuvre d'art et précisément des impressions agréables qu'elle donne. Dans *De la Littérature*, elle dit: « *Si l'on me demande ce qui vaut mieux d'un ouvrage avec des grands défauts et de grandes beautés ou d'un ouvrage médiocre et correct, je répondrai, sans hésiter, qu'il faut préférer l'ouvrage où il existe ne fût-ce qu'un seul trait de génie* ». <sup>94)</sup> Mais si, sur un plan théorique, les grandes beautés semblent l'emporter et racheter tout un ouvrage de ses défauts, dans la pratique, et en particulier dans le cas de l'Allemagne, elle semble avoir été fort embarrassée par le mélange de vulgaire et de poétique qu'elle vient de rencontrer dans les moeurs ainsi que dans ses premières lectures; ainsi sa première réaction consiste à rejeter ce qui apparaît irrationnel et de compréhension difficile.

A Villers, qui lui avait fait lire des pièces de Jean-Paul, parmi lesquelles le fameux *Discours du Christ mort*, Mme de Staël écrit: « *Ce Jean-Paul, que je lis parce qu'il vient de vous* (elle lit les ouvrages allemands par morceaux et d'après l'indication de Villers, affirmant ne pas pouvoir les supporter tout entiers) *écrit quelques lignes sublimes auxquelles succèdent des détails sur lui-même les plus contraires à l'esthétique, et l'on ne conçoit pas comment leur sensibilité noble et profonde, ne leur découvre pas la grâce qui n'est que l'harmonie de toutes les qualités* », <sup>95)</sup> et elle soutient ensuite la nécessité de conclure un accord entre les pensées allemandes et les manières françaises. Dans *De l'Allemagne*, le jugement initial demeure invarié, mais il se charge d'une portée qui dépasse les bornes du sujet en question et qui lui fait dire que « *rien de ce qu'il a publié ne peut sortir de l'Allemagne ... il me semble que ses défauts en sont autant la cause que ses qualités. Il faut de nos temps avoir l'esprit européen; les Allemands encouragent trop, dans leurs auteurs,*

*cette hardiesse vagabonde qui tout audacieuse qu'elle paraît, n'est pas toujours dénuée d'affectation* ». <sup>96)</sup>

Si Mme de Staël soutient la nécessité d'une culture universelle, elle ne parvient pas encore à souhaiter l'émancipation du goût, ni une complète liberté d'inspiration non plus. Elle reproche en effet aux Allemands une tendance trop poussée au raisonnement métaphysique et refuse d'accepter tout ce qui prétend dépasser les limites de la raison pure. « *C'est le coin du monde, je crois où il y a le plus d'idées abstraites et le moins d'idées positives; c'est assez doux pour un moment.* » <sup>97)</sup>

Ayant pris conscience des difformités dans la nature des choses, elle semble vouloir se concentrer sur les causes qui les ont déterminées. Les lettres ne nous apprennent pas grand chose à ce propos, mais quelques réflexions, jetées là comme par hasard et reprises avec une évidente volonté d'analyse dans son *Journal de voyage*, le confirment. Il y a un moment où elle semble se trouver à son aise au milieu de tant de « *bizarreries* » : c'est quand elle découvre le talent, puissance créatrice et destructrice à la fois : « *J'ai acquis en Allemagne peut-être une assez mauvaise chose, quoique assez naturelle: c'est la confiance d'avouer mes bizarreries, car tout ce qui écrit quatre lignes en a tant ici que je puis bien me prononcer. Ce que j'ai toujours cru, c'est qu'il y a dans le talent quelque chose qui désorganise la vie commune.* » <sup>98)</sup> L'idée est vieille comme la terre et ce sont les romantiques qui l'agiteront surtout, mais cette considération d'ordre général ne suffit pas à expliquer l'originalité des Allemands en matière de goût, ni leurs extravagances. L'absence d'une société bien organisée a un poids déterminant: elle conditionne les goûts et les écarts de goût. L'homme de lettres, n'ayant pas la possibilité de fréquenter une société qualifiée, se renferme dans son monde particulier et cultive ses visions dans la solitude, sans se soucier des autres: « *Il n'y a pas d'opinion active en Allemagne ni réunie; chacun pense et fume solitairement.* » <sup>99)</sup> A la lumière de certaines indications précédentes, on croit deviner que cette espèce d'hermitage de la pensée était loin de déplaire à notre auteur et que tous les inconvénients qui s'ensuivent trouvent très tôt le moyen de se racheter à ses yeux. En effet, dans une lettre à Hochet à propos des Français et de leur esprit d'imitation, elle dit: « *Ils ont peur d'être seuls et ne peuvent rien faire, ni rien dire qu'en bande. Cette manière d'être se concilie avec le besoin de faire effet, mais quand M. de Montesquieu disait de Voltaire: il a plus que tout le monde l'esprit que tout le monde a, c'est un vrai Français qu'il peignait, ils veulent se dépasser les uns les autres mais en courant dans la même route.* » <sup>100)</sup> Cela ne veut pas dire qu'elle entend rejeter toute une civilisation, qui est la sienne, mais elle a pris conscience de l'épuisement qui se produit en France et voit dans les initiatives même trop hardies des Allemands de multiples possibilités de renouvellement. Dans *De l'Allemagne* en effet, tout en se réservant aussi de vouloir imposer son point de vue, elle se borne à reprendre le mot de Montesquieu et à affirmer que « *si l'on peut apercevoir*

*quelques traces de l'ascendant de la mode en Allemagne, c'est par le désir que chacun éprouve de se montrer tout à fait différent des autres* », <sup>101</sup> et elle fait miroiter aux Français les attraits de la véritable originalité.

Il arrive pourtant que quand le génie dédaigne ou refuse trop systématiquement la société des mortels, il perd tout contact avec celle-ci et successivement avec le langage, moyen terme de compréhension entre lui et les autres. Il en est de même pour les écrivains allemands: lorsqu'il est question de peindre des passions profondes, des sentiments sublimes, ils se révèlent des maîtres, parce qu'ils sont fidèles à la nature de leur émotion, mais lorsqu'il s'agit de tous les accessoires nécessaires à une oeuvre d'art, le goût les trahit, parce qu'ils ne sont pas accoutumés à ce genre de choses: le bon goût étant un instinct en même temps qu'une habitude acquise avec la familiarité des choses de bon goût. En Allemagne en particulier, il semble que le génie ne court pas de grands risques, parce que son public est indulgent et peu exercé à la critique. Nous avons vu tout à l'heure comment Mme de Staël a exalté la bienveillance des Allemands, mais lorsque celle-ci s'adresse systématiquement aux auteurs, elle en redoute les effets négatifs, parmi lesquels le danger d'une trop grande licence. A propos des grands écrivains qu'elle vient de rencontrer, elle dit: « *Ils vivent solitaires et admirés, ils inventent seuls et font recevoir sans difficulté ce qu'ils ont inventé. C'est un public très facile* ». <sup>102</sup> Cela révèle l'état d'infériorité d'une société accoutumée à prendre pour bon tout ce qu'on veut bien lui prodiguer, et par conséquent, une société incapable de choisir ses lectures.

La plaisanterie, qui en France est trop développée, n'a par contre aucune force en Allemagne: « *Si elle respectait ce qui est respectable, elle servirait à rendre le goût plus sûr, à corriger l'affectation, à réprimer l'amour propre* ». <sup>103</sup> Mais un esprit caustique, intelligent et bien appliqué, ne se rencontre que chez les esprits blasés qui ont touché au sommet des connaissances et à l'abîme des désillusions, de même que chez les peuples qui, après avoir atteint l'optimum en fait de civilisation, commencent à périlcliter au milieu des raffinements et des virtuosités les plus poussés.

Dans son *Journal*, enfin, il y a une observation qui résume et explique en un seul mot les causes de toutes ces contradictions: l'absence d'une civilisation classique. Ils lisent, ils étudient, peut-être plus que n'importe quel autre peuple, la culture classique, mais « *les idées athéniennes n'y sont arrivées que par correspondance* », <sup>104</sup> et l'homme, tout en s'éclairant par elle, n'en conserve pas moins l'empreinte des vieilles institutions féodales. C'est de cette constatation, en même temps que du climat que découle la célèbre division des deux littératures, celle du Nord et celle du Midi.

Il est difficile de déterminer jusqu'à quel point elle a pénétré et compris les goûts des Allemands et dans quelle mesure ils ont influencé ses choix, parce que, dans ses lettres et dans son *Journal*, le ton n'est pas stable; il est

pourtant intéressant de conclure notre étude par une lettre datée de Vienne, en 1808, qui, jouissant de l'avantage de l'éloignement, n'est que trop éloquente: « *Il y a plus de magnificence ici que de goût et j'y voudrais plus d'originalité nationale. Les écarts du Nord de l'Allemagne me plaisent plus* ». <sup>105</sup>

« *Les flambeaux au milieu de la nuit* »: Wieland, Schiller, Goethe

Cette image ressort des tonalités grises de son *Journal de voyage* avec toute la force d'un but idéal à atteindre, et l'optimisme acquis par la conviction que dans les sphères supérieures de l'intelligence le contraste des esprits trouve la possibilité d'un accord. Mais si, en théorie, cela était possible, la volonté de se laisser comprendre, surtout du côté allemand, n'est pas tout aussi certain, ce dont Mme de Staël devait se rendre compte au fur et à mesure qu'elle approche de la fin souhaitée. On parle « *d'esprit sous les armes* » pour la recevoir, en réalité la visite de Mme de Staël est envisagée avec inquiétude par les génies tutélaires du lieu, qui s'effrayent des dérangements qu'elle peut leur causer. Les premiers symptômes de malaise se manifestent dans l'air et apparaissent d'abord dans une lettre qui précède son arrivée à Weimar: « *On dit que les grands hommes ont une peur terrible de me parler en français et qu'on ne sait si de peur ils ne s'en iront pas, mon succès à Weimar est donc encore incertain* ». <sup>106</sup> Le sauve-qui-peut général ne représente pourtant qu'un premier mouvement irréfléchi de leur intelligence aux approches de ce tourbillon venu de France, mais par la suite, soit conviction personnelle, soit pression extérieure, ils se décident à rencontrer Mme de Staël et il semble même que le duc prend un plaisir malicieux à les y contraindre.

La correspondance de Mme de Staël avec les trois grands se réduit à quelques billets dont la valeur, à quelque exception près, est assez insignifiante pour cette étude: ils expriment les intérêts du moment, où l'expressions de son estime alterne avec des invitations à dîner ou à souper, le tout entremêlé de mots gracieux, d'innocente coquetterie et d'un certain langage familier à leur société et dont elle se sert avec une complaisance badine évidente: « *Merci, my dear Sir* (c'est Goethe) *dans l'empirique ou dans l'absolu, aimez-moi un peu* », <sup>107</sup>, et encore à l'adresse de Schiller: « *Vous viendrez sans toilette n'est-ce-pas? et vous rendrez heureux tous mes moi, l'empirique, l'absolu, etc.* ». <sup>108</sup> Mais bien qu'on sache qu'elle préfère la conversation, on regrette vivement ce manque de documentation sur un événement qui agit profondément sur sa conscience littéraire ainsi que sur l'opinion publique. Sainte-Beuve a dit: « *Elle ne subit toute sa transformation qu'après Delphine, durant son voyage en Allemagne, dans le commerce qu'elle eut avec les Schlegel, les Goethe, les Humboldt. La Mme de Staël toute moderne, date de là* ». <sup>109</sup>

C'est avec Wieland qu'elle s'entend le mieux, bien que l'écrivain septua-

général ne soit pas représentatif du monde intellectuel de Weimar; avec lui, elle semble nouer une espèce de flirt affectueux: « *Wieland est en coquetterie avec moi* », <sup>110)</sup> ou encore dans le même ton: « *le bon Wieland m'a captivé le coeur* », <sup>111)</sup> toutes expressions celles-ci, qui paraissent dictées non seulement par un consentement du coeur, mais aussi par un choix de l'intelligence. « *Wieland, 70 ans, une figure fine, de l'esprit formé à l'école voltairienne; c'est Suard moins l'usage du monde et la connaissance des hommes et des affaires. Il déteste le système allemand en littérature et craint de le dire de peur de se faire des ennemis dans sa vieillesse.* » <sup>112)</sup> Cette lettre adressée à son père semble la plus complète en son genre, mais les mêmes termes se répètent ailleurs avec le même ton décidé et quelque peu indépendant: ces quelques lignes définissent une personnalité, ses goûts, ses réserves. Elle l'aime surtout parce qu'elle le sent plus proche d'elle, dans un moment où la nouveauté de l'expérience allemande devait la laisser déconcertée, mais dans *De l'Allemagne*, tout en lui adressant les expressions les plus vives de son estime, elle se garde bien de lui souhaiter une suite de disciples: « *... il est vrai cependant qu'il n'était pas avantageux à son pays que ses écrits eussent des imitateurs* ». <sup>113)</sup> Elle admire l'écrivain; dans son genre, elle arrive même à lui reconnaître une plus grande instruction qu'à Voltaire, mais jamais, ajoute-t-elle, la philosophie épicurienne « *ne convient à l'esprit des Allemands: ils donnent à cette philosophie un caractère dogmatique, tandis qu'elle n'est séduisante que lorsqu'elle se présente sous des formes légères* ». <sup>114)</sup> Cela se rattache curieusement à une même impression de lourdeur qui revient toujours dans ses lettres et qui, à propos des efforts des Allemands dans le domaine de l'humour, lui suggère l'image peu édifiante d'une « *patte* » posée lourdement sur l'épaule.

La facilité des rapports avec Wieland ne devait pourtant pas la décourager lorsqu'il s'agit d'affronter Schiller et Goethe, et tout en gardant à leur égard une attitude apparemment timide et mêlée de fausse modestie, elle n'en demeure pas moins convaincue de pouvoir ouvrir une brèche dans la barrière qu'elle voit dressée entre elle et ses interlocuteurs. Les premières impressions qu'elle adresse à son père montrent combien sa sensibilité est mobile vis-à-vis des nouveautés: « *Goethe et Schiller ont la tête remplie de la plus bizarre métaphysique que tu puisses imaginer* ». <sup>115)</sup>

On serait presque tenté de dire que Mme de Staël a du mal à se libérer de ses idées préconçues, mais personne ne sait goûter une nouveauté sans faire un effort pour échapper à ses habitudes et à ses goûts, et dans son cas en particulier, les entraves de la sensibilité contribuent peut-être à ralentir en partie ce processus d'affranchissement.

Les incompréhensions d'ailleurs ne sont pas exclusivement du côté de Mme de Staël. Schiller, en particulier, qu'elle définit « *le plus kantiste des poètes* », <sup>116)</sup> se plaint en ces termes: « *Rien d'obscur, rien d'insaisissable ne le satisfait. Aussi a-t-elle une horreur profonde pour notre philosophie idéale qui,*

*selon elle, ne conduit qu'à la superstition et au mysticisme ... Son esprit généralise tout*». <sup>117)</sup> Il ne s'agit pas « d'horreur profonde », mais d'une attitude avertie: elle apprécie les Allemands dans leurs efforts de relever le sentiment et l'enthousiasme des dédains d'une raison tyrannique et c'est par l'enthousiasme qu'elle veut ranimer en France les esprits arides incapables de soulever le poids du calcul et du scepticisme. Les chapitres sur l'enthousiasme qui concluent son ouvrage dans une sorte d'ascèse idéale en sont la démonstration la plus efficace. Ce qu'elle rejette, ce n'est pas tant l'idéalisme que l'aridité des formules vides, que la virtuosité de l'esprit à la recherche d'une beauté abstraite.

Les lettres adressées à Schiller que nous possédons sont à peu près uniformes, elles n'ont jamais de réponse, puisque Schiller savait mal le français. Les seules que nous possédons sont celles de Charlotte, femme modeste et dévouée de Schiller, à travers laquelle Mme de Staël fait passer ses avances, ses invitations et ses hommages à l'auteur de *Guillaume Tell*. Tandis que, pour Wieland, on assiste à une entente surtout affective, favorisée par une certaine facilité de rapports, dans le cas de Schiller, on a l'impression que la noblesse de sa pensée suscite en elle une sorte de respect sacré, et que l'indépendance d'esprit et de manière qui caractérise habituellement ses relations humaines ne suffit pas à cacher une gêne évidente, devant ce qui dépasse ses capacités de compréhension. Schiller représente pour elle le sanctuaire de l'intelligence, impénétrable aux profanes, rétif à toute dispersion extérieure: « *Il est entier dans ses opinions et ne met la tête à la fenêtre pour rien. Tout ce qu'il sait, il en fait de la littérature, mais jamais il ne fait le tour de la littérature par dehors; il reste toujours concentré dans ses livres ou dans lui même; il résulte de cela plus d'originalité que de goût* ». <sup>118)</sup> Comme il advient pour Wieland, c'est là un des rares témoignages épistolaires qu'on rencontre, et c'est pourquoi il est bon de le citer presque en entier. L'idée est reprise sous une autre forme, mais avec la même acception de sens, dans une lettre à Hochet: « *Schiller vit dans la littérature comme un géomètre dans ses calculs, il ne l'a jamais regardée du dehors* ». <sup>119)</sup>

On peut se demander si, à propos de ces témoignages épistolaires, on peut parler de naissance de la démarche critique staëlienne; il y a une certaine détermination dans ses goûts, mais en matière de connaissance critique les réactions de Mme de Staël semblent dépendre tout d'abord d'un certain accord du sentiment, qui précède la véritable connaissance intellectuelle, une sorte d'assimilation du sujet admirateur au sujet admiré. Poulet, reprenant à ce propos le célèbre mot de Descartes, affirme: « *Non pas je juge donc je suis, mais j'admire donc je suis, c'est-à-dire, je me découvre être dans le sentiment d'admiration que j'éprouve* ». <sup>120)</sup> Ce premier mouvement d'assimilation admirative se traduit avec toute l'authenticité du premier élan, dans ses lettres et sous ce rapport elles représentent une clé pour la compréhension de l'oeuvre et pour l'étude de la genèse de sa pensée critique.

Pour Schiller, on voit bien cette impression première, cette genèse, ce qui d'ailleurs trouve une confirmation dans *De l'Allemagne*: « *La conscience était sa muse ... Il aimait la poésie, l'art dramatique, l'histoire, la littérature pour elle-même. Il aurait été résolu à ne point publier ses ouvrages qu'il y aurait donné le même soin ... car ses écrits étaient lui, ils exprimaient son âme et il ne concevait pas la possibilité de changer une expression, si le sentiment intérieur qui l'inspirait n'était pas changé* ». <sup>121)</sup> Plus haut, elle venait de dire: « *Il n'y a pas une plus belle carrière que celle des lettres quand on la suit comme Schiller* ». <sup>122)</sup>

« *Mais l'homme le plus supérieur d'ici, sans aucun doute, c'est Werther Goethe* », <sup>123)</sup> écrit-elle à son père; pendant son séjour à Weimar, elle déploie toute la gamme de sa séduction pour l'intéresser à sa propre personne et le déterminer à des entrevues. Les quelques lettres adressées à Goethe ont été publiées dans le *Goethe Jahrbuch*. <sup>124)</sup> A l'égard de Goethe, ses démonstrations et ses pressions ardentes atteignent les bornes de l'indiscrétion. Elle affirme son indifférence à l'égard de tout accueil triomphal pour la recevoir, disant qu'elle est « *la personne la plus indifférente à tout le matériel et la vie* », <sup>125)</sup> de sa supériorité par rapport à toute convenance et coutumes de l'ambiance: « *On prétend ici, qu'il n'est pas fier à moi d'aller vous chercher et peu galant à vous de ne pas venir me voir, mais je consens avec plaisir à ce premier hommage* », <sup>126)</sup> et tout en le flattant par des traductions françaises des ses poésies ce qui lui permettait d'ailleurs de multiplier des entrevues avec lui, elle se dépense en mille coquetteries: « *Je vous aime plus que vous ne savez aimer, philosophe que vous êtes* ». <sup>127)</sup> Mais, lors de leur première rencontre, son imagination qui, pendant l'attente avait paré des couleurs les plus flatteuses et séduisantes l'objet de ses souhaits, doit être quelque peu choquée: elle découvre que « *Goethe n'est pas Werther, il engraisse ... de manière à perdre toute physiologie* ». <sup>128)</sup>

Dans *De l'Allemagne*, il y a encore une persistance de regret pour cette idole tombée des sphères de l'idéalisation, mais elle s'efforce de racheter l'absence de charme physique par un genre de séduction plus subtile et beaucoup plus importante: « *Goethe n'a plus cette ardeur entraînant qui lui inspira Werther; mais la chaleur de ses pensées suffit encore pour tout animer* ». <sup>129)</sup> Au début, Mme de Staël fut conquise elle aussi par la force entraînant de la personnalité de Goethe, mais par la suite de profonds motifs de dissentiment modifièrent en partie son enthousiasme initial.

On a souvent accusé notre auteur d'avoir frayé, dans *De l'Allemagne*, la voie aux idées les plus irrationnelles du romantisme allemand: en réalité, elle s'est montrée réfractaire à l'essentiel des notions qui avaient commencé à s'opposer à la mentalité courante. La vérité est que nous avons affaire à une germanophilie très éclairée. Les idées qu'elle découvre à Weimar sont, en effet, révolutionnaires et, dans une lettre adressée à Jacobi, elle manifeste ses

réerves: « *Goethe est un homme d'un esprit étonnant, son caractère et ses opinions ne sympathisent pas avec moi* ». <sup>130)</sup> Ce n'est pas tant les caractères que deux idéologies différentes qui s'affrontent. Pour Mme de Staël, l'art a encore une fonction sociale, tandis que pour Weimar c'est un aspect de la réalité et par là, il jouit de la plus complète autonomie dans tous les domaines, politiques et moraux.

Il n'y a pas lieu, ici, de s'attarder à préciser ce qui lui tenait le plus au coeur, de la politique ou de la littérature: il s'agit là de deux aspects d'une même réalité qu'elle ne peut pas songer à dissocier. C'est pourquoi on trouve souvent, dans ses lettres, des expressions dures à l'égard d'un art qui se veut abstrait et qui refuse d'influencer les institutions sociales, ce qui d'ailleurs dans le cas des Allemands a rendu possible une situation telle que celle-ci: « *...le premier Consul en peut faire tout ce qu'il veut, non de leur consentement, mais sous leur consentement, ce qui revient au même* ». <sup>131)</sup> Goethe, avec toute sa suffisance et sa supériorité intellectuelle, incarne pour elle tout à fait ce type d'artiste: « *Il se croit inspiré d'une manière surnaturelle, il est spinoziste <sup>132)</sup> et à la tête d'une nouvelle philosophie dont c'est l'idée, il croit que le monde idéal et réel n'est qu'une pensée qui est Dieu, et il se croit plus près de cette pensée qu'aucun être vivant* ». <sup>133)</sup>

Dans *De l'Allemagne*, tout en renchérissant sur cette tendance de l'auteur de *Werther*, elle lui rend justice en affirmant que « *Goethe ne perd jamais terre, tout en atteignant aux conceptions les plus sublimes* », <sup>134)</sup> et elle le considère comme le représentant le plus complet de la littérature.

On regrette de ne pas pouvoir s'arrêter ici, sur tous les nombreux aspects de l'oeuvre de Goethe dont, pourtant, Mme de Staël a traduit quelques morceaux, mais les lettres nous révèlent peu de chose, sous ce rapport: elles donnent des éléments sur certaines événements sans les expliquer à fond.

Goethe, cependant, malgré le peu d'empressement qu'il montre à l'égard de Mme de Staël, malgré les incompréhensions inévitables, se laisse gagner peu à peu, et restera toujours en bon termes avec elle. C'est lui qui, dans les *Annales ou Notes pour servir de complément à mes confessions*, lui porte, le premier, un tribut de gloire, expression de toute sa reconnaissance, ainsi que de toute sa supériorité d'esprit: « *Son ouvrage sur l'Allemagne, résultat de ces conversations familières fut un puissant instrument qui fit la première brèche dans la muraille chinoise d'antiques préjugés élevés entre nous et la France. On voulut enfin nous connaître ... Nous devons donc bénir cette gêne et le conflit des individualités nationales qui nous semblaient alors incommodes et tout à fait inutiles* ». <sup>135)</sup>

## *L'art dramatique*

Ce sujet d'importance capitale, bien qu'à peine énoncé dans ses lettres, révèle chez Mme de Staël, un intérêt très vif et durable : elle écrit des pièces de théâtre, d'ailleurs médiocres, elle sera actrice aussi, et tiendra les rôles les plus variés.

Si quelquefois nous l'avons vue perplexe devant les hardiesses allemandes en matière de métaphysique, intolérante à l'égard de l'hermétisme expressif, elle semble au contraire entrer de plain-pied dans le domaine du théâtre et se trouver à son aise dans une ambiance qui lui paraît tout à fait accessible et familière. C'est au théâtre que s'applique sa définition du romantisme, car le romantisme trouve pour elle sa meilleure expression au théâtre plutôt que dans la philosophie ; ainsi se déchaînera la querelle entre « *classiques* » et « *romantiques* » qui, familiarisant les esprits français avec certains problèmes débattus outre Rhin, devait frayer la voie à une nouvelle conception de l'art dramatique.

Le premier auteur qu'elle aborde est Kotzebue dont elle parle à propos de sa pièce *Kreuzfahrer*, qu'elle semble avoir vue dès son arrivée à Francfort : « ...pièce aussi d'une philosophie complète sur le rapport du catholicisme, mais tout cela dit et écouté de manière que l'effet ne doit pas être plus rapide que celui de la goutte d'eau qui ne pénètre le rocher qu'à l'aide des siècles ». <sup>136)</sup> Kotzebue eut à son époque un étonnant succès qu'on a du mal à comprendre aujourd'hui ; dans *De l'Allemagne*, il y a beaucoup de réserves de la part de Mme de Staël sur les conceptions morales, que Kotzebue paraît ne pas avoir toujours respectées dans ses pièces. Mme de Staël, reprenant dans son livre les mêmes termes qu'elle employait dans une lettre auparavant adressée à Villers, <sup>137)</sup> lui reconnaît une « *intelligence parfaite des effets du théâtre* » <sup>138)</sup> et, par là donc, un véritable talent en matière de technique théâtrale. Kotzebue l'intéresse donc, en tant que phénomène social allemand. De plus, « *l'art dramatique, avait-elle dit, est la partie de la littérature qui dans tous les pays est la plus nationale* », <sup>139)</sup> ce qui veut dire qu'il faut se transporter dans les moeurs d'un pays pour juger des effets de son théâtre et qu'il est absurde de vouloir imposer le même système à toutes les nations. Les Français sont impatients par nature et ils ne pourraient jamais supporter une telle lenteur dans le développement d'une pièce, les Allemands au contraire « *ne demandent pas mieux que de s'établir tranquillement au spectacle et de donner à l'auteur tout le temps qu'il veut pour préparer les événements et développer les personnages* ». <sup>140)</sup> Le premier jugement, on le voit, ne s'attache qu'à la structure de telle ou telle pièce, pas encore à sa qualité : ce ne sera que dans un second moment, lorsque Mme de Staël apprendra à connaître les ouvrages des grands, qu'elle prendra un parti ferme et qu'elle formulera des jugements précis.

Elle est loin de faire, ainsi que l'affirment certains classiques acharnés, un

éloge sans restriction du théâtre allemand et, si dans ses lettres, le ton des premiers jugements est, comme d'habitude, radical, dans *De l'Allemagne*, l'approfondissement du problème en question lui fait voir la véritable dimension des choses. Dans une lettre de Weimar, elle s'exprime en ces termes: « *J'ai peur pour la tragédie, je me suis tous les jours plus convaincue en allant au spectacle ici des difficultés de l'art dramatique et je crois que seuls nous l'entendons en France, il faut du savoir faire pour le théâtre et nos talents et nos défauts nous y rendent propres. Ici leur esprit n'est pas applicable, et leur triomphe est dans l'espace sans borne* ». <sup>141)</sup> Ces affirmations prises à la lettre, ou détachées de leur contexte idéologique, pourraient donner une impression de réserve hautaine: l'expression « *nous seuls* » sur laquelle elle semble appuyer avec une certaine complaisance orgueilleuse paraît indiquer un certain hermétisme, qui pourtant n'est pas le propre de Mme de Staël. Cet élément est démenti par d'autres témoignages épistolaires et, en particulier, dans une lettre adressée à sa cousine, lettre qui précède de quelques jours celle qu'on vient de citer. Si les termes de cette lettre ne contredisent pas les précédentes, ils sont significatifs pour la véritable disposition d'esprit de Mme de Staël: « *Le spectacle allemand est une source d'observations nouvelles ... Je trouve notre art toujours supérieur, mais j'aime à voir les motifs de cette supériorité. Les Allemands tout lourds qu'ils sont ont plus de jeunesse que les Français, parce qu'ils ne sont pas encore blasés* ». <sup>142)</sup> C'est là qu'on reconnaît la véritable Mme de Staël; elle a compris que si les étrangers conçoivent cet art autrement qu'en France ce n'est pas par ignorance, ni par barbarie, mais à la suite de réflexions profondes qui sont dignes d'être examinées. L'importance de cette disposition d'esprit réside surtout dans le fait qu'en France les pièces théâtrales allemandes ont une réputation de prolixité, de boursouffure, d'irrégularité et d'extravagance et qu'elle au contraire les présente avec tout ce qu'elles comportent de ferments pour un renouvellement d'inspiration qu'elle souhaite pour la France.

Le théâtre de Schiller, selon certains critiques, représente les innovations que Mme de Staël voudrait voir adopter en France, ce qui pourtant semble trouver un solennel démenti dans une lettre à Hochet où elle affirme: « *Je ne suis pas de son avis dans son système dramatique* ». <sup>143)</sup> Ses réserves pourtant ne s'appliquent vraisemblablement qu'à la technique, à tous ces essais nouveaux, « *ces pièces idéales* » qu'elle considère comme irrationnelles pour leur hardiesse, avec toutes ces « *apparitions de machines qui amusent vivement. Albertine* ». <sup>144)</sup>

D'ailleurs, les défauts allemands sont faciles à remarquer, ils tiennent davantage au manque d'usage du monde dans les arts comme dans la société: « *On ne peut nier, ce me semble, que les Français ne soient la nation du monde la plus habile dans la combinaison des effets du théâtre ... Mais on peut éprouver des émotions plus profondes par des ouvrages moins bien ordonnés ... Les pièces étrangères renferment je ne sais quelle puissance qui parle plus*

*intimement à notre cœur* ». <sup>145)</sup> Action, intrigue, intérêt des événements, donc, sont mieux agencés en France, tandis que tout ce qui tient aux passions de l'âme est beaucoup plus approfondi en Allemagne.

Somme toute, ce qu'elle propose, c'est un compromis entre les deux systèmes: « *Il y a des beautés et des effets nouveaux qui pourraient être combinés selon les règles de notre goût et de notre art* » <sup>146)</sup> et qui, bien loin de faire rétrograder l'art, comme l'on pensait à cette époque, pourraient contribuer à desserrer le cadre rigide des pièces françaises en y faisant entrer plus d'événements en donnant une plus grande liberté à l'imagination, un caractère plus personnel aux héros et enfin un style moins solennel à l'ensemble. Mais dans l'esprit de M.me de Staël, c'est l'originalité qui compte davantage: ce qu'elle ne se lasse jamais de souhaiter, c'est plutôt un échange d'idées, jamais elle n'a l'air de vouloir imposer ses points de vue. Elle donne en outre une noble leçon d'esthétique à ses compatriotes qui, orgueilleux de leur soi-disante supériorité, se refusent à considérer que les expériences des autres peuples sont dignes de quelque considération: « *La faculté d'admirer la véritable grandeur à travers les fautes de goût en littérature comme à travers les conséquences de la vie, cette facultés est la seule qui honore celui qui juge* ». <sup>147)</sup>

En ce qui concerne les pièces elles-mêmes, elle en a beaucoup vu, pour se documenter, mais aussi par plaisir personnel; dans une lettre à Villers, en effet, elle donne tout un programme de représentations: « *On va jouer pour moi Marie Stuart, Jeanne d'Arc et la Fille Naturelle de Goethe* », <sup>148)</sup> sans ajouter autre chose. Dans *De l'Allemagne*, aussi bien à propos de la pièce de Goethe que de la *Jeanne d'Arc* de Schiller, elle parle d'abstraction, de généralisation intellectuelle, concluant qu'elles gagnent davantage à la lecture qu'à la représentation au théâtre. A propos de la *Jeanne d'Arc* en particulier, elle insiste, reprenant une opinion de Wieland, sur son idée que « *les machines qu'il faut au théâtre pour y montrer le surnaturel ne satisfont jamais l'imagination* » <sup>149)</sup> et plus tard, dans *De l'Allemagne*, que « *la grandeur n'est vraiment frappante que quand on sait lui donner l'air naturel* ». <sup>150)</sup>

La seule pièce qu'elle analyse par lettre, au moins, qui subsiste dans sa correspondance, c'est le *Guillaume Tell* de Schiller. Elle dit: « *Il y a des beautés remarquables et une énergie d'amour de la liberté qui ferait un terrible bruit chez nous et cependant c'est un homme que les idées n'intéressent que poétiquement, qui se place avec la même ardeur dans le sens de la religion catholique, qui est créateur du bien et du mal comme créateur plutôt que comme penseur. Il y a encore dans cette pièce des défauts à l'allemande que nous ne supporterions pas* ». <sup>151)</sup> Ce qui est curieux, c'est que, dans *De l'Allemagne*, elle se borne à en faire une analyse, très longue, mais qui ne comporte pas un jugement critique explicite.

Dans sa correspondance elle parle aussi d'un aspect de l'art dramatique qui devait l'intéresser particulièrement: la déclamation. Elle semble avoir

été saisie, comme d'ailleurs la plus grande partie des femmes et des hommes de son temps, par une espèce d'envoûtement pour Talma à qui elle consacre de très belles pages dans *De l'Allemagne*. Les lettres qu'elle adresse au grand acteur, datant de 1807 à 1811, sont toutes des déclarations enthousiastes pour son art: « *L'accent, le regard renferment des beautés si mystérieuses que ni Racine, ni Corneille ne me diront ce que votre voix m'a dit dans Abufar, dans Oscar, dans les Vénitiens* ». <sup>152)</sup> Toujours, dans la lettre du 19 novembre à Villers, elle dit: « *J'ai aimé assez la déclamation allemande, elle est un peu monotone, mais simple et ces jeunes actrices ont une sorte de gaucherie qui ressemble à l'innocence, mais ce qui manque à tout, c'est le son de la voix. Vous qui dites les vers avec un accent si noble, comment votre oreille s'est-elle faite à ce manque d'harmonie!* ». <sup>153)</sup>

Pour la première fois, on remarque dans *De l'Allemagne* moins d'indulgence que dans les lettres: dans la lettre à Villers, qu'on vient de citer, elle parle de gaucherie attendrissante; dans l'ouvrage, il s'agit de gaucherie due à une dégénérescence de leur excès de simplicité, ce qui fait que « *presque jamais ils n'égalent les acteurs français dans la noblesse et l'élégance de la démarche et des mouvements* ». <sup>154)</sup> Pourtant, elle semble reconnaître, qu'autrement qu'en France, où la diction et le jeu dramatique ont le plus d'importance, l'art dramatique s'enrichit de nombreux « *accessoires* » qui concourent tous à la bonne réussite d'une pièce; il semble, en définitive que, pour elle, la déclamation, somme toute, n'est pas « *l'accessoire* » le plus important: « *L'art d'un acteur en France consiste presque en entier, dans la déclamation; en Allemagne, il y a beaucoup plus d'accessoires à cet art principal, et souvent la parole est à peine nécessaire pour attendre* ». <sup>155)</sup>

Une dernière observation, intéressante pour sa singularité, concerne les réactions des Allemands pendant une représentation théâtrale. Toujours, dans la même lettre à Villers, elle s'écrie: « *On n'applaudit qu'à la fin de l'acte comme on solde un compte; c'est singulier de savoir ainsi faire crédit de son enthousiasme!* ». <sup>156)</sup> Pour un peuple aussi discipliné que l'allemand, il est inconcevable et presque barbare de troubler par des signes tumultueux le cours d'une représentation et, d'ailleurs, il n'est pas clairement prouvé qu'on puisse juger de l'enthousiasme de quelqu'un à partir de ses manifestations extérieures.

Mme de Staël est une femme qui a une vie intérieure très riche, mais dont l'intensité ne se révèle que dans la mesure où elle est sollicitée extérieurement, quand elle peut vibrer avec l'objet de son émotion. Dans *De l'Allemagne*, elle dit: « *Il faut une terrible force de talent pour se passer, en déclamant, de l'encouragement donné par le public* ». <sup>157)</sup> Tout ce qui est excessif cache ordinairement une insuffisance, un sentiment d'infériorité refoulé; dans le cas de Mme de Staël en particulier, il s'agit d'une incapacité d'autonomie à

la fois physique et spirituelle, confirmée d'ailleurs par son besoin impérieux de la présence d'autrui.

### *Conclusion*

Malgré certaines contradictions que nous avons rencontrées en examinant les textes, il semble qu'on puisse conclure qu'il y a une cohérence entre la vie de notre auteur et son oeuvre.

Mme de Staël a été souvent la victime de beaucoup d'idées préconçues, inspirées le plus souvent par des apparences trompeuses; étant donné l'époque où elle a vécu, elle était en avance sur son siècle, et en elle, le moi le plus vrai paraît être caché et menacé d'asphyxie. On l'a souvent accusée d'avoir voulu atteindre, par la littérature, un but exclusivement politique et souvent bassement intéressé, et à vrai dire, les contradictions que nous avons relevées dans ses jugements sur l'Allemagne, risquent parfois de confirmer cette hypothèse. Il faut considérer cependant qu'elle fut, avant tout, un penseur politique et un moraliste: elle veut donner à la littérature surtout un but moral et social, afin de délivrer l'humanité de l'esclavage de l'ignorance et de la superstition; elle aime ce qui stimule l'intelligence et émeut l'âme, c'est pourquoi elle est réfractaire à l'art objectif et incapable par là d'apprécier certaines oeuvres allemandes. Il est sans doute paradoxal que cette femme si excessive et si agitée ait eu un esprit dont la qualité prédominante était la modération!

Tous les prétendus mobiles politiques ne se réduisent le plus souvent qu'à une simple évolution de la connaissance, à un approfondissement des sujets que son âme exacerbée ne lui avait pas donné lieu de faire au début. Dans ses lettres elle rachètera d'ailleurs certaines de ses injustices, de ses jugements hâtifs, et c'est pourquoi sa correspondance présente un si vif intérêt.

Elle a toujours voulu jouer un rôle; elle a aussi quelque peu intrigué, mais elle n'a jamais agi contre le bien de son pays. Pourrait-on dire qu'elle a expressément voulu humilier la France par un rapport captieux avec d'autres nations? Dans ses lettres, elle se révèle tellement généreuse que difficilement on la croirait capable de telles déterminations. Si défaut il y a, si une volonté préside à ses mouvements c'est l'orgueil qui la détermine, c'est le désir de briller, de faire voir à la France que, malgré tout, elle est appréciée partout ailleurs, et si nous lisons entre les lignes, nous apercevons l'amertume voilée de quelqu'un qui n'a pas pu s'imposer dans le pays vers lequel la portent tous les élans de son coeur et les passions de son intelligence.

LUCIA OMACINI

- <sup>1)</sup> MME DE STAËL, *Lettres à un ami, cent onze lettres inédites à Claude Hochet*, p.p. J. Mistler, Neuchâtel, 1949, p. 47 (Ce 3 mars 1803, Genève).
- <sup>2)</sup> J. MISTLER, *Mme de Staël et Maurice O'Donnell d'après des lettres inédites*, 1926.
- <sup>3)</sup> MME DE STAËL, *Papiers inédits, Qq. Lettres de B. Constant et Mme de Staël sur l'Allemagne*, in *Revue politique et littéraire*, 1880.
- <sup>4)</sup> MME DE STAËL, *Journal de Voyage*, Appendice de *De l'Allemagne*, 5 vol. Hachette, Paris, 1958.
- <sup>5)</sup> MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 58.
- <sup>6)</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, E. Malfère, Paris, 1929, p. 53.
- <sup>7)</sup> MME DE STAËL, *De l'Allemagne*, Appendice, v. I, cit., p. 297.
- <sup>8)</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *A. G. Schlegel et Mme de Staël*, Albert, Paris, 1938, p. 84 (Ce 2 février 1804).
- <sup>9)</sup> G. DE GÉRANDO, *Lettres inédites et souvenirs biographiques de Mme Récamier et Mme de Staël*, Veuve Renouard, 1868, p. 62 (ce 26 février 1804).
- <sup>10)</sup> L. GAUTIER, *Lettres inédites de Mme de Staël à F. Gautier de Tournes*, in *Cahiers staëliens*, mars 1965, n. 3, p. 13 (Vienne, ce 28 avril 1808).
- <sup>11)</sup> MME DE STAËL, *Lettres de Mme de Staël*, conservées en Bohême, p.p. Maria Ullrichova, Prague, 1959, p. 30.
- <sup>12)</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et M. Necker*, Calman-Lévy, Paris, 1929, p. 339.
- <sup>13)</sup> MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 36.
- <sup>14)</sup> *Ibid.*, p. 48 (Ce 3 mars 1803, Genève).
- <sup>15)</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, cit., p. 12.
- <sup>16)</sup> *Ibid.*
- <sup>17)</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *A. G. Schlegel et Mme de Staël*, cit., p. 50.
- <sup>18)</sup> MME DE STAËL, *De l'Allemagne*, cit., v. III, chap. XXXI, p. 323.
- <sup>19)</sup> MME DE STAËL, *Lettres inédites de Mme de Staël à H. Meister*, par P. Usteri-E. Ritter, Hachette, Paris, 1904, p. 137 (Coppet, le 18 mars 1796).
- <sup>20)</sup> *Ibid.*, p. 144 (Coppet, 10 octobre 1796).
- <sup>21)</sup> *Ibid.*, p. 146 (Ce 22 avril 1797).
- <sup>22)</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, cit., p. 14 (28 avril 1799).
- <sup>23)</sup> *Ibid.*
- <sup>24)</sup> MME DE STAËL, *De la Littérature*, Droz-Minard, 1959, v. I, p. 305.
- <sup>25)</sup> I. SICILIANO, *Romanticismo francese*, La Goliardica, Venezia, 1955.
- <sup>26)</sup> G. DE GÉRANDO, *op. cit.*, p. 53-4 (lettre du 31 octobre 1802).
- <sup>27)</sup> *Ibid.*
- <sup>28)</sup> *Ibid.*
- <sup>29)</sup> MME DE STAËL, *Papiers inédits*, p. 913.
- <sup>30)</sup> *Ibid.*
- <sup>31)</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, cit., p. 24.
- <sup>32)</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et Necker*, cit., p. 258 (Pontalier).
- <sup>33)</sup> *Ibid.*, p. 299 (Ce 14 vendémiaire 1803).
- <sup>34)</sup> *Ibid.*, p. 306 (Ce mercredi 12 octobre).
- <sup>35)</sup> *Ibid.*, p. 378 (Metz, ce 26 8bre 1803).
- <sup>36)</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. XIII, p. 191.
- <sup>37)</sup> *Ibid.*
- <sup>38)</sup> MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 55.
- <sup>39)</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. XIII, p. 192.
- <sup>40)</sup> G. DE GÉRANDO, *op. cit.*, p. 61 (lettre du 28 octobre à M.de Montmorency, 1803).
- <sup>41)</sup> MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 913 (Forbach, 9 novembre 1803).
- <sup>42)</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, cit., p. 28.
- <sup>43)</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. XIII, p. 195.
- <sup>44)</sup> *Ibid.*, p. 194.
- <sup>45)</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et Necker*, cit., p. 406. (Metz, ce 7 novembre).
- <sup>46)</sup> *Ibid.*
- <sup>47)</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. II, p. 36.
- <sup>48)</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, Calman-Lévy, Paris, 1928. p. 5-6 (Francfort, 17 novembre).
- <sup>49)</sup> *Ibid.*
- <sup>50)</sup> *Ibid.*, p. 14 (Francfort, ce 22 9bre).
- <sup>51)</sup> Correction de Simone Balayé sur « qu'exister ainsi », d'après le texte original
- <sup>52)</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 216. (Berlin, ce 7 avril).
- <sup>53)</sup> *Ibid.*, p. 6 (mardi, 17 septembre).

- <sup>54</sup> *Ibid.*, p. 6 (Gotha, ce 10 décembre 1803).
- <sup>55</sup> MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit. p. 914 (Francfort, 19 novembre 1803).
- <sup>56</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. II p. 44.
- <sup>57</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne* cit., p. 36 (Gotha ce 10 décembre 1803).
- <sup>58</sup> *De l'Allemagne*, cit. v. I, chap. III, p. 66.
- <sup>59</sup> *Ibid.*
- <sup>60</sup> *Ibid.*, Appendice, p. 301.
- <sup>61</sup> J. C. HEROLD, *Germaine Necker de Staël*, Plon, 1961, p. 176.
- <sup>62</sup> E. CARO, *La fin du dix-huitième siècle*, Hachette, Paris, 1880.
- <sup>63</sup> E. et J. DE GONCOURT, *Histoire de la Société française pendant le Directoire*, Didier, Paris, 1864, p. 295.
- <sup>64</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. VIII, p. 140.
- <sup>65</sup> *Ibid.*, Observations générales, p. 21.
- <sup>66</sup> J. C. HEROLD, *op. cit.*, p. 207.
- <sup>67</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 37-8 (Gotha, ce 10 décembre 1803).
- <sup>68</sup> *Ibid.*, p. 62 (Ce 15 décembre).
- <sup>69</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. XIV p. 203-4.
- <sup>70</sup> M. BASTIAN, *Mme de Staël en Allemagne*, en « Cahiers staéliens », mars 1934 p. 130.
- <sup>71</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I chap. XV, p. 215.
- <sup>72</sup> *Ibid.*, p. 218-19.
- <sup>73</sup> MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 16.
- <sup>74</sup> MME DE STAËL, *Lettres d'Allemagne*, en « Revue de Paris », 1904, p. 53 (Weimar, ce II janvier 1804, à Mme Necker de Saussure).
- <sup>75</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I. chap. XV, p. 217.
- <sup>76</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 187-8 (Berlin, ce 20 mars).
- <sup>77</sup> *Ibid.*, p. 202 (Berlin, 31 mars).
- <sup>78</sup> *Ibid.*, p. 221 (Berlin, ce 10 avril).
- <sup>79</sup> MME DE STAËL, *Lettres d'Allemagne*, cit., p. 59 (Berlin, 1 avril 1804 à Mme Necker de Saussure).
- <sup>80</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. IX, p. 141.
- <sup>81</sup> *Ibid.*, chap. VIII, p. 129.
- <sup>82</sup> MME DE STAËL, *Lettres de Mme de Staël à Mme Récamier*, par Beau de Lomenie, Domat, Paris, 1952, p. 123.
- <sup>83</sup> BARONNE DE BARANTE, *Lettres de C. I. de Barante à son fils Prosper sur Mme de Staël, de Mme de Staël à C. I. de Barante, de Prosper de Barante à son père sur Mme de Staël, de Prosper de Barante à Mme de Staël*, Clermont-Ferrand, 1929, p. 77 (Vienne ce 14 janvier 1808).
- <sup>84</sup> COMTESSE JEAN DE PANGE, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, cit., p. 80 (Vienne, 14 janvier au Baron de Barante).
- <sup>85</sup> Il y a pourtant les salons intellectuels juifs.
- <sup>86</sup> MME DE STAËL, *Lettres d'Allemagne*, cit. p. 59 (Berlin ce 1 avril 1804).
- <sup>87</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. XVII p. 236-8.
- <sup>88</sup> *Ibid.*
- <sup>89</sup> *Ibid.*
- <sup>90</sup> *Ibid.*, p. 403.
- <sup>91</sup> MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 19 (Weimar, 28 février 1804).
- <sup>92</sup> J. GIBELIN, *L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Mme de Staël*, Champion, Paris, 1934, p. 88.
- <sup>93</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. II, chap. XI, p. 131.
- <sup>94</sup> *Ibid.*, v. I, chap. XII, p. 190.
- <sup>95</sup> MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 914 (Francfort, 19 novembre 1803).
- <sup>96</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. III, chap. XXVIII, p. 275.
- <sup>97</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 86 (ce 25 décembre).
- <sup>98</sup> MME DE STAËL, *Lettres d'Allemagne*, cit., p. 56 (Weimar, 31 février 1804).
- <sup>99</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 37 (Gotha, ce 10 septembre 1803).
- <sup>100</sup> MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 52 (Ce 10 mai 1803).
- <sup>101</sup> *De l'Allemagne*, cit., v. I, chap. II, p. 39.
- <sup>102</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 63 (Ce 15 décembre).
- <sup>103</sup> *De l'Allemagne*, cit., Appendice, v. I, p. 304.
- <sup>104</sup> *Ibid.*, p. 323.
- <sup>105</sup> BARONNE DE BARANTE, *op. cit.*, p. 77.
- <sup>106</sup> COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 36 (Gotha, ce 10 décembre 1803).

- 107) *Ibid.*, p. 93
- 108) *Ibid.*
- 109) C. A. SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe*, Garnier, 1948, v. I, p. 83.
- 110) MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 914 (Weimar, ce 15 décembre 1803).
- 111) COMTESSE JEAN DE PANGE, *A. G. Schlegel et Mme de Staël*, cit., (lettre à Jacobi, 11 mars 1804)
- 112) COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 84 (Ce 25 décembre).
- 113) *De l'Allemagne*, cit., v. II, chap. IV, p. 45.
- 114) *Ibid.*
- 115) COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 63 (Ce 15 décembre).
- 116) MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 914, (Weimar, ce 15 décembre 1803).
- 117) J. C. HEROLD, *op. cit.*, p. 273.
- 118) COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 84-5 (ce 25 décembre).
- 119) MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 61 (Ce 26, Weimar).
- 120) G. POULET, *La pensée critique de Mme de Staël*, en « Preuves », décembre 1966, p. 27.
- 121) *De l'Allemagne*, cit., v. II, chap. VIII, p. 87.
- 122) *Ibid.*
- 123) COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 104 (Weimar, ce 2 février).
- 124) Année 1884, p. 115 et suiv. année 1887, p. 5 et suiv.
- 125) COMTESSE JEAN DE PANGE, *Mme de Staël et la découverte de l'Allemagne*, cit., p. 40.
- 126) *Ibid.*, p. 40.
- 127) *Ibid.*, p. 46.
- 128) MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 61 (Weimar, ce 26).
- 129) *De l'Allemagne*, cit., v. II, chap. VIII, p. 80.
- 130) COMTESSE JEAN DE PANGE, *A. G. Schlegel et Mme de Staël*, cit., p. 87 (11 mars 1804).
- 131) COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 37 (Gotha, ce 10 décembre 1803).
- 132) Correction de Simone Balayé sur « spiritualiste » d'après les originaux.
- 133) COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 104 (Weimar, ce 2 février).
- 134) *De l'Allemagne*, cit., v. II, chap. VII, p. 77.
- 135) COMTE D'HAUSSONVILLE, *Mme de Staël et l'Allemagne*, cit., p. 128.
- 136) *Ibid.*, p. 7 (Francfort, ce 17 septembre, mardi).
- 137) MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 914 (Francfort, 19 novembre 1803).
- 138) *De l'Allemagne*, cit., v. III, chap. XXV, p. 162.
- 139) *Ibid.*, Appendice, p. 326.
- 140) *Ibid.*, v. II, chap. XV, p. 232.
- 141) MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 68 (Weimar, 23 janvier 1804).
- 142) MME DE STAËL, *Lettres d'Allemagne*, cit., p. 53 (Weimar, ce 11 janvier 1804).
- 143) MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 61 (Weimar, ce 26).
- 144) MME DE STAËL, *Lettres d'Allemagne*, cit., p. 54 (Weimar, ce 11 janvier 1804).
- 145) *De l'Allemagne*, cit., v. II, chap. XV, p. 232.
- 146) *Ibid.*, *Journal de voyage*, v. I, p. 328.
- 147) *Ibid.*, v. II, chap. XV, p. 258-9.
- 148) MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 914 (Weimar, ce 15 décembre à Villers).
- 149) *De l'Allemagne*, cit., *Journal de Voyage*, v. I, p. 328.
- 150) *Ibid.*, v. II, chap. XIX, p. 370.
- 151) MME DE STAËL, *Lettres à un ami*, cit., p. 74 (Weimar, ce 28 février).
- 152) TALMA, *Correspondance avec Mme de Staël*, Montaigne, Paris, 1928, p. 30 (Genève, ce 15 février 1810).
- 153) MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 914, (Francfort, 19 novembre 1803).
- 154) *De l'Allemagne*, cit., v. III, chap. XXVII, p. 226.
- 155) *Ibid.*, p. 225.
- 156) MME DE STAËL, *Papiers inédits*, cit., p. 914 (Francfort, 19 novembre 1803).
- 157) *De l'Allemagne*, cit., v. III, chap. XXVII, p. 226.

Nous remercions Mme la Ctesse de Pange pour l'accueil bienveillant qu'elle nous a fait à Paris et Mlle Simone Balayé pour les conseils qu'elle nous a donnés tout au long de notre travail.

« LITTÉRATURE, MON BEAU SOUCI ... »  
NOTE SU GIRAUDOUX CRITICO LETTERARIO

Quando Giraudoux abborda il terreno della critica ha già alle spalle una esperienza narrativa che sta accompagnandosi alla via via prevalente creazione teatrale. Passaggio-spostamento significativo nella misura in cui il teatro si dà come il luogo naturale della messa a fuoco, essenziale e ornata insieme, di un modo di concepire realtà, irrealtà, figure, rapporti, sciolto dalla « gangue » di un tessuto verbale romanzesco troppo ricco. « Défense et illustration » di un sistema di « visione del mondo » che chiede di cambiare mezzo espressivo per essere comunicata e *svolta*<sup>1)</sup> sotto il segno di un linguaggio aforistico, non realista, che sembra espressamente destinato alla citazione: « Une heure vient », rileva C. E. Magny, « dans l'évolution de tout créateur, où l'homme se lasse de sécréter sans répit les sucs qui lui permettront ainsi qu'à chacun de ses lecteurs, de digérer le réel; il ne lui suffit pas d'assimiler, il veut maintenant procréer ... A ce moment précis, Giraudoux quitte le roman pour l'art dramatique ». <sup>2)</sup> L'approdo critico è in verità comandato da una necessità meno « fatale », e più esattamente si potrebbe parlare di occasioni venute dalla maggiore notorietà procuratagli in qualche modo dal successo di « scandalo » di *Bella*:<sup>3)</sup> dal '27 al '32 sollecitazioni « esterne » lo portano alla prefazione per le opere di Nerval, alla conferenza per il centenario di *Hernani*, ai « tombeaux » di E. Clermont e di P. Frayssinet, al saggio su Racine, alla prefazione dell'opera di Choderlos de Laclos, a varie allocuzioni e interviste... Il '36 vede le cinque conferenze su La Fontaine, il '41 la prefazione di *Littérature*, il '43 la prefazione *Portrait de la Renaissance*...

Se è vero che lo scrittore di professione che si commisura alla riflessione critica imprime, e scegliendo, e sviscerando un argomento, il sigillo del cerchio fantasmatico che informa la sua esperienza creativa, questa « fatalità » di simmetria — e di coerenza — Giraudoux l'ha esattamente onorata. Critica d'autore, dunque, nella misura in cui questi si appoggia solo al proprio sistema di referenze, sí da farne l'esclusivo filtro « ideologico ». Il suo linguaggio, nella concezione in cui si ordina, diventa *una* delle possibili chiavi di lettura,

ponendosi insieme come *la* chiave con allegrezza dogmatica. Si può notare *en passant* come questo modo di avvicinare l'opera prescindendo da scientismi, erudizioni e ogni altro apparato che le resterebbe inevitabilmente nei pressi invece di renderne ragione dall'interno, non sia senza raggiungere — pur mancando di asserzioni esplicite liminari — certo indirizzo contemporaneo che assume pienamente il gioco, sí da preferire la « validità » all'impossibile « verità ». <sup>4)</sup> Proprio perché si articola in una maglia di intuizioni portanti sull'opera come forma, con un minimo di concessioni a considerazioni « esterne », le modalità del discorso critico di Giraudoux appaiono singolarmente precorritrici — là dove sono piú coerenti ed impegnate — di posizioni del « revival » formalista attuale, sia pur esso sorretto da schemi culturali piú complessi: « Les sens passent, la question demeure... il faut qu'à la duplicité fatale de l'écrivain, qui interroge sous couvert d'affirmer, corrisponde la duplicité du critique qui répond sous couvert d'interroger ». <sup>5)</sup> La sicurezza con la quale procede nella selva letteraria viene a Giraudoux dall'ottica della confessione essenzialista d'autore decifrabile fin dagli inizi dell'opera narrativa. Sottesa alla affabulazione piú rarefatta, la cui tessitura pare sbavarsi ai quattro venti della preziosità, resta una concezione « platonica » dell'esistente <sup>6)</sup> mediata dal ruolo demiurgico affidato al linguaggio. Giraudoux resta fuori del cerchio del « terrore » che denuncerà Paulhan, esorcizzato come lo ha da sempre con l'esercizio naturale di una retorica assunta fino in fondo, le cui figure innervano l'opera fino a farne l'allegoria di loro stesse. <sup>7)</sup> Giraudoux sarebbe allora veramente il « terrorista perfetto », se è vero che la nostalgia ordinaria del Terrore è « cette hantise d'une langue innocente et directe, d'un âge d'or où les mots *ressembleraient* aux choses, où chaque terme serait *appelé*, chaque verbe accessible à tous les sens ». <sup>8)</sup> Il suo rapporto col linguaggio è di gioiosa e completa fiducia: <sup>9)</sup> è da esso che discende la visione edenica di un universo « d'étincellements et d'éveils, un univers de cristal, de prismes, d'aigrettes transparentes », incapace di sofferenza: <sup>10)</sup> « C'était quelqu'un qui croyait n'avoir jamais menti. Il ne bégayait pas non plus... Il n'employait jamais un mot pour un autre... et quand il disait qu'il bruinait, on pouvait être sûr qu'il s'agissait bien de la pluie, et qu'il ne pluvait et qu'il ne brouillait point ». <sup>11)</sup> Vediamo così che Giraudoux, terrorista perfetto per non essersi mai staccato dalle « Maintenances », <sup>12)</sup> appoggia la sua preziosità ad uno dei perni dell'estetica classica: questo culto della parola giusta che va in adeguazione perfetta verso esseri e oggetti non è tanto minuzia formale del retore di professione, quanto rivelazione di una fede nella corrispondenza sostanziale tra la parola e la cosa. Aragon rilevava giustamente che la retorica gli tiene luogo di ideologia, <sup>13)</sup> se è vero che « l'écriture d'un artiste est intimement liée à sa métaphysique » e che « pour lui il ne peut y avoir de métaphysique sans style ». <sup>14)</sup> Questa concezione *felice* delle risorse insite nel linguaggio, « de sorte disposant de soixante mille noms pour désigner son univers, alors que les

Français, alors que Racine et Bossuet ne disposaient pour désigner le leur que de cinq cents à mille; qu'il avait l'impression de monde en ordre, d'un grand apaisement, l'impression qu'il pouvait mourir en paix... De sorte aussi que l'univers était recouvert, pour lui plus que pour tout autre, d'une croûte verbale qui lui cachait les gouffres chaos, et qu'il était optimiste »<sup>15)</sup> è ribattuta in particolare proprio come presa diretta di posizione in occasione del centenario di *Hernani*: « Le secret de l'avenir, c'est le secret du style... Nous, hommes de 1930, nous ne sortirons pas de ce gouffre et n'émergerons de cette ombre... que si nous avons, pour nous aborder dans la rue, dans la maison, dans la passion, dans l'action, la clef de toutes les époques barricadées et obtuses et enceintes: un langage... ». <sup>16)</sup> I prestigii del linguaggio « (sauvent) l'homme de la misère, et le protègent contre cette grande dévoreuse que l'on nomme la faim », <sup>17)</sup> tendono uno schermo tra il reale e lui: basta chiamare il mondo per fondarlo come essere. L'operazione alla quale si dà Suzanne, solitaria nel suo atollo del Pacifico, tende le maglie della corrispondenza parole-cose fino a far risucchiare — e nascere — le seconde dalle prime: la festa del linguaggio sorpreso alla fonte trapassa in magia: « langage fluide... noms roulants dont je forge beaucoup devant l'écho, les criant et les modifiant jusqu'à ce qu'il me revienne du rocher *un nom sans alliage*... Glaïa... Kirara... Hiroza... Azié... ». <sup>18)</sup> Magia del « sourcier de l'Eden » per il quale le parole sono, come direbbe Fargue, « artesiane »: l'essere vi si appoggia, zampilla da esse e con esse, vi si modella, esse lo svelano, esse lo sono. Il linguaggio è allora la « céleste pépinière » dove si attinge il piacere di « acoler l'abstrait au concret », <sup>19)</sup> è l'uomo, lo stile del quale diventa la sola cifra di conoscenza: « Mais les dieux sont comme les hommes. Ceux qui ont du style sont seuls à se connaître ». <sup>20)</sup> Estetica classica e ambizione romantica si danno così la mano nella disponibilità della *letteratura*, la prima complice, grazie alla estremizzazione fatta subire al « de figures sans nombre égayez votre ouvrage! », del disegno eretico della seconda mirante alla piena autonomia di creazione. Complicità di cui il preziosismo diventa terra naturale d'incontro, nella misura in cui questo è un « mal qui consiste à traiter les objets comme des hommes, les humains comme s'ils étaient dieux et vierges, les dieux comme des chats ou des belettes... ». <sup>21)</sup> Ciò che sarebbe il segno del progetto essenziale, « cette secrète et diabolique volonté d'égaliser l'homme aux dieux » che si <sup>22)</sup> è letta nel suo teatro, ma che dal punto di vista che ci interessa spiega la sua teoria dell'« immaculée conception » letteraria.

\* \* \*

La sua « filo-logia » fiorisce infatti sulla base del primato autarchico prestato alle figure del discorso, e dell'innatismo essenzialista. <sup>23)</sup> Il suo mondo è organizzato secondo un ordine « retorico » (prezioso): antitesi, parallelo,

metafora, metamorfosi, allegoria, catacresi...: altrettanti strumenti di conoscenza e di effrazione della realtà per illuminarne le essenze velate, e sole vere. Così diboscato, l'essere è restituito ad un respiro superlativo, diventa la propria allegoria, realizza pienamente l'essenza che lo abita e che da sempre lo definisce: « Tendres précurseurs désaffectés, admirable musée du souffle et du mouvement — sono gli animali — n'habitant plus la terre, depuis que l'homme est né, que comme une arche de Noé où se conservent les archétypes, ils apportent... un désintéressement de vie antérieure... Pas une bête qui ait réclamé plus de vie et plus d'âme que n'en demandait sa *définition* ». <sup>24)</sup> Passando sul terreno critico, è per esempio il Rinascimento ad essere descritto come il momento « où les noms de l'antiquité s'accroissent pour le plus rayonnant des mariages aux noms vivants, où les prénoms reprennent *leur sens*, qui est d'être une *fleur poussée du cœur féminin ou masculin* lui-même, et qu'on cueille, et qu'on respire. Cassandre, et Hélène, et les trois Marguerite sont à ce point leurs *prénoms même qu'elles en deviennent des allégories vivantes...* ». <sup>25)</sup> Mito del potere della parola, di questo « sacre » che è il nome in particolare (ma mito che diventa *vero* ad ogni istante se dà sulla vita e diventa indicazione etica). Le essenze, fondate in parola, sono poste di colpo, dunque non tanto soggette ad un movimento di passaggio dalla potenza all'atto quanto alla dichiarazione. <sup>26)</sup> Agli esseri compete di realizzare la loro *forma*, di diventarla. Occasioni, circostanze esterne proprie del nostro divenire storico non portano, non segnano su questo mondo di allegoria. Né si può parlare di movimento in quanto questo « n'est que le développement temporel de l'archétype » <sup>27)</sup> seguente in ogni essere la propria traiettoria, chiuso, isolato, mentre la causalità è ridotta alla pulsione interna ad esso. La fedeltà alla forma non è scelta, ma vissuta, subita. La legge di questo mondo è la sottomissione, nel senso che l'essere non può non obbedire alla propria « natura ». L'essenza prefigura il destino, e la libertà significa solo che il mondo non ha presa né penetra: gli esseri eseguono una suggestione che da essa sola emana. È l'ottica della lettura si avvale di questa chiave: allora vengono i destini-teorema trionfanti di Racine, di La Fontaine, o quelli « infernali » del povero Nerval, preda dolorosa, ma felice, delle ombre illuminate dalla scrittura; di Valmont e di M.me Merteuil, di cui si dice appunto che « s'ils finissent par l'empoisonnement, par le suicide, par l'internement ou la petite vérole, ce n'est pas parce que le méchant doit être puni. C'est parce qu'ils vont jusqu'au bout... Ce sont des *possédés* ». <sup>28)</sup>

Nella prospettiva giralduciana la « possessione » è veramente lo stato universalmente predicabile: la sua virulenza non « nasce », non cresce, non diventa: è tutta nell'istante stesso. Traduce cioè in termini sensibili l'essere delle essenze che si realizzano *di colpo*, e il cui tempo è un tempo della discontinuità, non della durata, <sup>29)</sup> ma della fissità. La delizia di Racine non può essere allora che il *cielo fisso*, tutto « avvenuto », della mitologia; la tentazione di La Fontaine, i generi *precostituiti* fino all'incontro col piú « garantito »

e antico, la favola indiana<sup>30)</sup> con le sue forme già piene. E Laclos è perfetto perché estremizza le figure<sup>31)</sup> « raciniane ». E la dilettaazione di Giraudoux autore è attingere nell'ormai definito, ricominciare l'immutabile per richiuderlo su se stesso, tanto che l'ultima parola, l'ultima scena può riaprirsi *prima*. Come la danza di Alcmena e Giove, di Ondina e Hans, di Paride ed Elena è sempre aperta nel cerchio che li ha « cambiati in loro stessi », così l'opera è un trionfo della tautologia, questa essenza al quadrato.<sup>32)</sup> I cambiamenti sono istantanei, non c'è evoluzione se non « par mutations », <sup>33)</sup> il divenire insomma è sostituito da una serie di « riposi », <sup>34)</sup> spazi della contemplazione e della pace.<sup>35)</sup>

\* \* \*

Fine della parabola e riproposizione-ricominciamento della stessa, nella misura in cui la scrittura è strumento e fine, e la letteratura è un *pari* che va sostenuto incessantemente perché non si rompa il circolo vitale che la porta dal « *dédain des contingences* », dalle « *vacances dans l'altitude* » alle « *responsabilités* ». <sup>36)</sup> Essa è del resto un cielo fisso (« *l'ample jardin* »), una costellazione di forme della parola infinitamente possibili, uno specchio rivolto all'avvenire in conservazione e profezia: « *Ceux d'entre les Français qui se sont confiés à elle... sont les seuls à connaître l'avenir, et la prophétie qu'est la phrase de nos écrivains les moins inspirés — fût-elle de Boileau — les dispense des prophéties célestes* ». <sup>37)</sup> Non solo: la letteratura è questa « *poche d'air* » in cui si tengono, aperti e irrinunciabili, quei valori di inesistenza, quella « *chevalerie du vide et du pur* » che si chiama anche immaginazione, e che, per l'alchimia dell'estremizzazione, *ritorna* in verità e realtà: « *Si les hommes prennent le prétexte d'un mauvais réveil de l'humanité pour supprimer de leur vie tout ce qui ressortit à l'inexistence, c'est la fin de tout... S'ils renoncent à la douceur de la non-existence, au sommeil qui n'est pas, à la pureté qui n'existe pas; s'ils abandonnent tous les héros qui ne sont pas, tous les bijoux irréels, seuls bijoux... s'ils n'arrivent plus... à passer justement de la non-existence à ce qui existe trop, à la nutrition, à la mort, alors il n'y a plus qu'à désespérer* ». <sup>38)</sup> Primato dell'inesistente, ossia del regno superiore delle essenze, il solo vero dunque il solo davvero esistente, perché fa esistere, addensata, innervata, la realtà *consequente* e finalmente soddisfacente per lo spirito: in questo corto circuito sta il « *realismo* », quello di Giraudoux autore e di Giraudoux lettore. Allora se il francese non ha la testa epica « *c'est que son épopée ne comporte pas la légende, c'est que son héros n'est pas d'une race qui surclasse ou déclasse l'humanité par son corps illogique et son âme impulsive, mais un être que la fiction même ne dote que d'une taille moyenne, dont la raison et la vérité sont strictement humaines* » « *...dont la vie est inventée, les actes imaginés, mais dont le caractère fictif ne sert justement qu'à y pousser à la perfection le geste et la décision humaines* ». <sup>39)</sup> Non dimentichiamo del

resto come « entrambi » i Giraudoux siano esenti dal « poids du monde... en vertu d'une poche aérée qui leur permet de se mouvoir à l'aise dans cette vie sans espace — et qui est l'esprit ». Non solo, ma come siano perfettamente a loro agio nella realtà per il fatto di non sospettarla neppure: allievi di quella Ecole Normale che è « une école de réalisme spirituel ». <sup>40)</sup>

Contro-valore degli oggetti e dei sentimenti, <sup>41)</sup> anti-destino, la letteratura si trova infatti a realizzare il paradosso dell'artificio piú non-sperimentale, la vetta del quale trapassa per virtù di divinazione e di magia del verbo, nella natura piú natura. Quindi La Fontaine incontra « la bête véritable » che sta sotto il « masque humain » che la copre « dans un palais et sous une forme qui a toujours été pour lui la forme révélatrice, *la forme du luxe...* C'est au milieu des fêtes, du luxe des jardins, c'est entre des statues et des ballets que La Fontaine et les bêtes se sont fait leur premier signe ». <sup>42)</sup> Il realismo, la verità, sta nell'incontro di queste due parallele, al loro punto di fusione e di equivalenza profonda, ma l'opera nasce a monte come Minerva dalla testa di Giove, armata solo di consequenzialità « retorica »: « Les lois esthétiques sont sans doute aussi rigides que les lois mathématiques... Ses découvertes, Racine les a dégagées avec une distraction, avec un détachement de l'humanité aussi grand que celui du géomètre pour la vie courante et familiale des chiffres et des figures. Il n'est pas un sentiment en Racine qui ne soit un sentiment littéraire ». La verità non è sperimentale ma deduttiva. L'opera è dunque un compimento, una forma — e forma del linguaggio: « Sa méthode, son unique méthode, consiste à prendre de l'extérieur, par le style et la poétique comme un filet, une pêche de vérités dont il ne soupçonnait lui-même que la présence, et à utiliser jusqu'à l'extrême les dispositions naturelles d'une culture et d'un langage à modéler, dès que le talent les caresse, la réalité morale ». <sup>43)</sup> L'invenzione è dunque questo innatismo esente da influenze o contatti, è virtù del pre-concetto non macchiato dalla colpa dell'origine, un fiore della serra archetipica espresso dalla parola che si apre in esatta fragranza, in piena natura: « La vérité dans la fiction est celle que l'artiste créateur donne, et non celle qu'il subit... Ce n'est pas qu'il les ait étudiés ou copiés [gli animali], c'est qu'un animal créé de toutes pièces par La Fontaine contient une part de vérité suffisante et qui est la vérité de La Fontaine. *Si La Fontaine n'avait jamais vu de perdrix, l'idée de perdrix, dans sa sensibilité, eût dicté le meme début à sa fable...* ». <sup>44)</sup>

I piani paralleli del fare e del parlare — o del vivere e dello scrivere — restano essenzialmente non comunicanti, l'esito letterario esclude il punto di interferenza della partecipazione: « Le poète n'est pas celui dont la moral propose et l'esprit exécute... La poésie dit ce qu'elle veut dire, jamais le poète, ou ce n'est plus un poète ». <sup>45)</sup> Infatti natura ed artificio non si trovano mai là dove si crede che siano, non sono mai raggiungibili attraverso loro stessi: « On n'est pas vrai parce que l'on porte la vérité »; <sup>46)</sup> in trasparenza, per una

sorta di contrappasso, danno il loro contrario: « [a proposito di *Adonis*] Les hommes n'ont jamais trouvé qu'indirectement le langage de leurs sentiments: La Fontaine dans le seul domaine où il ne pouvait être amoureux, venait de trouver pour le dix-septième siècle le langage de l'amour ». E commentando il ritratto della duchessa di Bouillon: « Dans ce faux amour de La Fontaine, tout est liberté et vérité ». <sup>47)</sup>

Nei periodi di civiltà riuscita e trionfante, i due momenti del quotidiano e del letterario coesistono senza toccarsi, il primo isolato dal secondo da quelle difese-spia della vocazione che sarebbero l'irresponsabilità, l'illogicità, la distrazione, l'inconseguenza, l'incoscienza, <sup>48)</sup> « cette surdité au bruit et au remous humain qui est le privil ge du sage ». <sup>49)</sup>

La strategia teorica spiega cos  le sue batterie nella zona operativa dei fantasmi — le « visitazioni » — la cui vita « est en raison directe de leur absence de notre vie »: <sup>49)</sup> « Qu'est-ce que l'imagination classique, sinon le fait d'avoir pour confidentes mentaux, au lieu des fantômes modernes, la nymphe et le Minotaure ». <sup>50)</sup> Cos , nell'area deduttiva delle forme attinta da quelle che sono « les deux glandes du poète: le go t de la m tamorphose, qui nous ouvre le monde, et le go t de la métaphore, cette m tempsychose des pensées profondes ou banales », <sup>51)</sup> si compie il rito del linguaggio e dell'opera. E poich  il linguaggio porta l'essenza ed   mosso da lei, il rigore pi  grande si dispiega. Non che qualcosa accada: la letteratura ammette solo che qualcosa si sveli, si dichiari, e quindi non nella durata che *matura*, ma nella durata che non trasforma, nella circolarit  in cui l'atto tende al rito: cos  « l'homme de th atre n'a   imaginer qu'une messe »; <sup>52)</sup> l'opera di Racine « c'est vraiment la messe du siècle humain et mondain ». <sup>53)</sup>

In questo regno dove le forme seguono solo la propria traiettoria circolare, il linguaggio   espressione, non transitivit : non « maneggia », non modifica, ma segue e magnifica solo se stesso: « Car dans tout son théatre pas une seule personne n'est convaincue par une autre... Tous les héros de Racine forment une seule famille effroyablement dramatique dès avant le drame... Dans l'enfer de Racine, toutes les ombres de ses héros morts se retrouvent avec des passions terriblement intactes et peuvent reprendre aussitôt entre ombres leur lutte obstinée... La passion, chez Racine, est vitale et incoercible... Les  mes noires y volent à toute allure et à leur plafond le plus haut... cette unité forc n e... ». <sup>54)</sup> Il linguaggio della letteratura non può essere che totalit  e consacrazione. In termini giralduciani: « A des êtres ainsi vrais et dont la parole jamais n'est un raisonnement ni un exercice, il fallait trouver non un langage, mais une modulation ». <sup>55)</sup> Allo stesso modo in cui, dopo che fiumi di luce sono passati, trapezi di « haute  cole » si sono appesi nell'alto dei cieli, cittadelle di odio e di amore sono state prese e riprese, gli eroi si ritrovano attorno alla stessa tavola e parlare *del tempo* « comme les acrobates après leur numéro », <sup>56)</sup> cos  il *pari* letterario (che   sempre riuscita, sempre vittoria) <sup>57)</sup> si trova ad essere

suprema tautologia, letteratura della letteratura: « En France... la littérature est une liturgie... De sorte que, depuis les troubadours jusqu'aux surréalistes, le répertoire de notre littérature est le plus complet concours général d'éloquence, de finesse et de logique qui se soit livré entre les hommes... sur des sujets fixés à l'avance depuis des siècles... La littérature française est une littérature de ruminement, c'est-à-dire une littérature euphorique ». <sup>58)</sup>

\* \* \*

La struttura interpretativa descritta non esaurisce tutto l'atteggiamento critico di Giraudoux. L'affinità elettiva che lo guida in questo tipo di « projection » è senz'altro privilegiata: è l'amore dell'iperbole — questa figura *inverante* fra tutte — che gli muta l'essere reale in immagine favolosa, per cui Racine incarna quella dell'uomo di lettere, La Fontaine la quintessenza dell'unità e della semplicità. La sua « lettura » ricalca la sua « metafisica », per questo essa li cambia veramente « en eux-mêmes »: per rassomigliarli il più possibile alla loro « forma » eterna. C'è tuttavia una premessa in base alla quale una parabola tanto unita e concorde non può darsi punto per punto che in momenti di civiltà compiuta e conciliata « qui élève dans la tranquillité et l'apparat l'homme de lettres au-dessus du jeu ou de la confession, et le rend responsable d'une acoustique enfin parfaite ». <sup>59)</sup> In un'epoca « consacrata », la letteratura ne diventa il più bell'ornamento, ma anche solo ornamento: « Les plus grands écrivains n'ont souvent été que des paraphes de l'humanité ». <sup>60)</sup> Se ogni grande uomo è un « nodo » al fazzoletto dell'umanità, <sup>61)</sup> è anche una « impasse », splendida, ma non sostenibile. <sup>62)</sup> C'è una fatalità poetica che segue la propria legge « formale », perfettamente isolata nel Campo Elisio — o Inferno — dell'inesistente, e le cui opere sono « d'autant plus pures qu'elles correspondent à un manque plus absolu d'utilité pratique »: <sup>63)</sup> questa *fatalità* può incontrarsi con la *fatalità umana*, e scomparire al suo contatto. È cioè la vita che l'elide. Così, pianamente (ossia in poetico suicidio come vuole la tragedia), Racine tace dopo *Phèdre*, La Fontaine entra nella morte, Laclos torna alla strategia militare. Nelle « époques inachevées » diversa è invece la condizione fatta allo scrittore: la conoscenza ha bisogno di « malheurs, observations des hommes, crises cardiaques ou conjugales » <sup>64)</sup> per ritrovare la sua assise « congénitale ». In realtà si apre l'altra porta del tempio di Giano letterario, quella in cui i piani del dire e dell'agire, della vita e della parola non sono più concepiti separatamente, nella prescienza di una verità « unitaria » — tentacolare — nella corrispondenza delle « forme ». Il vivere interferisce nello scrivere, lo scrivere partecipa del vivere: in questo spostamento che la prudenza classica evita instaurando il parallelismo, precipita l'incantesimo della letteratura *felice*, della letteratura letteraria, <sup>65)</sup> mostrando a nudo « à coups de misère et de mort, entre tant de fêtes et de beaux gonflements

d'âmes, le danger mortel — je ne dis pas de la pensée — mais de l'écriture ». <sup>66)</sup> La parola non trova piú i Campi Elisi della distanza che esorcizza, dove esprimere e sfrenare tutti i suoi succhi — compresi quelli mortali — ma i campi magnetici <sup>67)</sup> in cui attira e intreccia la vita. L'« inesistente » si rivela allora piú vero, piú forte, piú esclusivo dell'esistente. Piú generoso per chi gli si confida e non ha cura di bruciarsi, perché gli importa onorarlo in consenso e fedeltà « de même que chaque artisan s'ennoblit en mourant de la mort que comporte son métier »: <sup>68)</sup> il rischio della scrittura è quello di aprire, quando la si viva, la via dell'assoluto con tutto quel che comporta di possibilità, « attirances infernales » <sup>69)</sup> comprese.

Anche la fatalità poetica è un principio archetipico, dalla pulsione interna non contrastabile: « Il est doux — c'est même la seule douceur pour un écrivain — de se confier à son talent comme à un démiurge personnel et inoffensif ». È possibile, anzi inevitabile, che la letteratura sia sempre *felice*: « C'est parce que la joie du talent a pris le dessus sur tous les autres génies qui chevauchaient Nerval, qu'*Aurélia*... donne l'impression d'une béatitude, d'un consentement parfaits ». <sup>70)</sup>

\* \* \*

Che sia « ora intima », sollievo, lamento, funzione, <sup>71)</sup> l'operazione letteraria porta in sé la sua ricompensa, e non si sottrae alla fatalità di essere prima di tutto sortilegio formale. Prima di tutto, ma insieme: se l'equilibrio delle distanze classiche si è ormai perso, resta a sostituirlo l'autenticità dell'identificazione, oppure la forma si squalifica in vano formalismo. Che è quanto è avvenuto nella mistificazione « romantica », nella misura in cui essa significa dissociazione tra vocabolario e pensiero, per cui « le langage, au lieu de rester l'expression d'un sentiment, en devient la publicité ». <sup>72)</sup> In breve, un divertimento, un « romantisme des mots » e non « d'idées ». Affermazioni di questo tipo — sparse nelle riflessioni concernenti i tempi « non classici » — ci fanno pensare che sia ambizione del romanticismo di Giraudoux autore-critico mantenere la vera istanza romantica e il lievito « totalitario » che vi ha distinto: « Le moment romantique d'un pays est celui où, au lieu de s'en remettre à des philosophes du soin de bâtir la métaphysique, à des exégètes du soin d'analyser la religion, et à des juges de la mission de sanctionner les actes, chaque âme individuelle a prétendu se poser face à face à ces obligations... C'est la seule époque où le rôle de l'homme de lettres l'élève jusqu'à être la conscience du siècle ». <sup>73)</sup> Che cosa significano queste parole se non l'aspirazione — romantica se mai ve ne fu — ad uscire finalmente dal cerchio verbale per aiutare « dans les atmosphères chargées, la formation de ces orages d'où vient la foudre et le soulagement », <sup>74)</sup> o ricreare « la sève d'où s'élaborerà l'imagination de demain »? <sup>75)</sup>

Cercando i « suoi » romantici, li trova tra « i figli dei ghigliottinati » di questo scorcio del XVIII secolo che è uno dei momenti in cui « la part de l'écriture entre le moins dans la mission des écrivains ». <sup>76)</sup> In realtà, come il cavaliere medievale danza interminabilmente, una volta entrato nella ronda della carola incantata, fino a quando un altro cavaliere non venga a sostituirlo, così danza Giraudoux — autore, critico — nel cerchio dei prestigiosi letterari, ma senza nessuno che lo faccia uscire dalla tangente, se fra gli scrittori di cui sopra annovera, e per primo, quel Restif che è « plus que Rousseau à l'origine de cette conception de la littérature... suivant laquelle il ne peut y avoir de ligne de démarcation entre le Livre vivant qu'est un auteur et l'expérience vécue que sont ses livres » e che, tra parecchie mani bizzarre, « a eu celle-ci de confondre tout à fait le plaisir de vivre et le plaisir d'écrire, et qui tantôt faisant de sa vie un ouvrage, tantôt de ses ouvrages une réalité animée, n'a cessé de s'épancher dans ses livres et des s'étaler sur les murs, jusqu'à se croire un Livre vivant ». <sup>77)</sup>

\* \* \*

Letteratura, e ancora letteratura « letteraria »: l'impossibile sganciamento — ammaraggio o atterraggio — è in realtà consapevolmente assunto e finalmente accettato, in fedeltà alla propria « forma » almeno. Non tuttavia senza organizzarle intorno — con la disinvoltura, la penetrazione e l'ironia di chi riconosce le tracce — un mondo « fraterno » che può, se non legittimarla, confortarla. Diciamo insomma che, se fino ad ora la domanda era « qu'est-ce que la littérature? », ora essa diventa in particolare « pour qui écrit-on? ». La ricerca si avvale ancora una volta dello schema principe: come la rarefazione idealistica si trova ad essere portatrice della realtà in tutto il suo peso, come l'allegoria è un *pieno* del vero e del reale (e il linguaggio della letteratura è fatto di *segni*, non di *indicazioni* come quello ordinario), come « tous les efforts du poète pour atteindre son paysage de poète l'attachent plus étroitement à un paysage plus réel de la terre », <sup>78)</sup> così « l'écrivain français a d'autant plus de chances de l'atteindre [la réalité] qu'il s'éloigne des classes populaires, des sentiments populaires, ou de la nature stricte ». <sup>79)</sup> Assorto nello studio di un'umanità che sta all'umanità reale come gli animali di La Fontaine stanno ai veri animali, il poeta francese non è mai contemporaneo dell'evento, « on ne sait par quel retard qui devient finalement une avance ». <sup>80)</sup> C'è in lui un'esperienza innata del mondo che lo esenta dal cercare la verità « là où il y a le moins de littérature et le plus de vérité... dans la vie de notre peuple ». Egli tocca la vita nel momento in cui se ne stacca, decollando verso i cieli ideali. Così scrittore e classi popolari son fatti per non incontrarsi mai, <sup>81)</sup> le opere della « classe royale » della aristocrazia letteraria <sup>82)</sup> indirizzandosi solo « au roi ou à ce modèle de petit dauphin, élevé artificiellement par le

*Télémaque* ou les *Martyrs*, qu'est le petit collégien français »<sup>83</sup>) (o Simone il Patetico).

Del resto « le sort de tout appel à une vérité extérieure aux classes est devenir le lot et l'amusement de la seule classe curieuse, qui est justement celle de la bourgeoisie lettrée, et ainsi de résonner dans une impasse ». <sup>84</sup>) Per un'ironia riparatrice si dà che chi è piú lontano da Montaigne, da Marivaux, sia il francese colto, mentre la verità è che « la simplicité primitive est le plus près de la suprême culture » <sup>85</sup>) in un rassicurante gemellaggio da « vita anteriore » che fa da garanzia alla coscienza « felice », « dans une espèce d'inertie que lui donnent l'optimisme et le stoïcisme, dans ce bel instinct démocratique qui lui fait croire que les jaunes sont blancs, les riches pauvres et les illettrés savants ». <sup>86</sup>) Il migliore degli ordini possibili, come si conviene, presiede così alla comunicazione. Eppure, per quanto questo « autismo » di mediazione sia perfetto, per quanto « fatale » sia la droga « opium du réel » nel condurre al « domaine réel du coeur humain et de la nature, son annexe », <sup>87</sup>) per quanto la misconoscenza dell'attuale vita umana sia indispensabile « pour cette connaissance théorique et parfaite de l'humanité », <sup>88</sup>) è pur vero che tale operazione è anche un tradimento. <sup>89</sup>) Si vorrebbe allora possedere l'« innocenza » di Philippe, « monstre unique dans notre nomenclature littéraire », avere come lui il sentimento dell'uguaglianza completa, « cette finesse dans l'amitié et dans l'amour qui vous fait jumeaux des brutes et des satyres ». <sup>90</sup>) Qualità dell'istinto — della spirito — popolare, di questi « poveri » che, secondo lui « se doivent d'écrire » perché « ils n'on ni à se hausser ni à se courber pour être au ras de la vie ». <sup>91</sup>)

\*\*\*

« Dieu n'aime la littérature que littéraire », ma forse come la volpe dichiara acerba l'uva troppo lontana, cioè questa irraggiungibile letteratura a due « anse », in cui tutto ciò che è « injonction, individualité, raisonnement » sarebbe, ma immediatamente, « réponse, communauté et accueil ». <sup>92</sup>)

Per una letteratura dell'« ambiguità »... Intanto, « voilà ce que nous ne sommes pas, voilà ce qu'était Philippe... ».

Dove si vede che la critica di Giraudoux è guidata dalla sua nostalgia d'autore, squisito borghese con pubblico borghese, prigioniero — ma consenziente, ma felice! — della carola di « enchantement, prophétie et songe » <sup>93</sup>) danzata dall'incorreggibile « sourcier de l'Eden », lontano dal « géant déchaîné, gonflé de désir, d'ignorance et de meurtre, qu'est l'humanité » <sup>94</sup>) almeno quanto è alta l'ultima terrazza della Torre Eiffel. <sup>95</sup>)

ANNA TREVISAN

<sup>1)</sup> « Le monde de G. est l'exemple le plus parfait peut-être d'un univers entièrement créé par le langage, ce qui explique que sa route triomphale ait été le théâtre, seul endroit où le mot puisse prendre toute sa force et son éclat ». C. E. MAGNY, *Précieux Giraudoux*, Parigi, ed. du Seuil, 1945, p. 75.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>3)</sup> Cfr. R. M. ALBÉRÈS, *Esthétique et morale chez Giraudoux*, Parigi, Nizet, 1962, p. 244.

<sup>4)</sup> « Affirmons donc sans retenue, chacun pour le compte de sa propre histoire et de sa propre liberté, la vérité historique, ou psychanalytique, ou poétique (de l'auteur)... notre réponse ne sera jamais qu'éphémère, et c'est pour cela qu'elle peut être entière; *dogmatiques et cependant responsables...* ». R. BARTHES, *Sur Racine*, Parigi, ed. du Seuil, 1963, p. 11-12.

<sup>5)</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>6)</sup> C. E. MAGNY, *op. cit.*, passim.

<sup>7)</sup> C. E. MAGNY, *op. cit.*, passim.

<sup>8)</sup> J. PAULHAN, *Les fleurs de Tarbes*, Parigi, Gallimard, 1941, p. 151.

<sup>9)</sup> « Il y a chez G. une ferme croyance en la vertu métaphysique du langage ». M. BLANCHOT, *Les faux pas*, Parigi, Gallimard, 1943, p. 120.

<sup>10)</sup> M. J. DURRY, *L'univers de Giraudoux*, Parigi, Mercure de France, 1961, pp. 7 e 35.

<sup>11)</sup> *Juliette aux pays des hommes*, ch. V.

<sup>12)</sup> J. PAULHAN, *op. cit.*, p. 154.

<sup>13)</sup> L. ARAGON, *G. et l'Acheron*, « Confluences », 1944, p. 123.

<sup>14)</sup> A. ASTRUC, *J. G. ou du bonheur du langage au langage du bonheur*, *ibid.*, p. 101.

<sup>15)</sup> *Juliette au pays des hommes*, ch. V.

<sup>16)</sup> *De siècle à siècle*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, Parigi, Grasset, 1958, pp. 569-570.

<sup>17)</sup> *La France sentimentale*, Parigi, Grasset, 1932, p. 102.

<sup>18)</sup> *Suzanne et le Pacifique*, Parigi, Emile-Paul frères, 1930, pp. 240-41.

<sup>19)</sup> *Elpénor*, Parigi, Grasset, 1938, p. 141.

<sup>20)</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>21)</sup> *Juliette au pays des hommes*, ch. VIII.

<sup>22)</sup> C. E. MAGNY, *op. cit.*, p. 84.

<sup>23)</sup> *Ibid.*, passim; cfr. anche R. BRAY, *La préciosité et les précieux*, Parigi, A. Michel, 1947, pp. 371-86; J. P. SARTRE, *J. G. et la philosophie d'Aristote*; in *Situations*, I, Parigi, Gallimard, 1947, pp. 82-98; A. PIZZORUSSO, *Tre studi su G.*, Firenze, Sansoni, 1954, passim.

<sup>24)</sup> *La bête et l'écrivain*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., pp. 554-55.

<sup>25)</sup> *Portrait de la Renaissance*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 667.

<sup>26)</sup> Nel senso espresso dal mendicante di *Electre*, atto I, sc. 3: « Quel jour, à quelle heure se déclare-t-elle, quel jour devient-elle Electre? ».

<sup>27)</sup> Cfr. J. P. SARTRE, *op. cit.*, p. 87.

<sup>28)</sup> *Choderlos de Laclos*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 495.

<sup>29)</sup> Cfr. J. P. SARTRE, *op. cit.*, p. 87-88.

<sup>30)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, p. 424.

<sup>31)</sup> « C'est à dire... forme d'une fonction tragique » che il tradizionale « personaggio » non indica. Vedi R. BARTHES, *Sur Racine*, cit., p. 10.

<sup>32)</sup> Infatti « le roman est une narration romanesque » (*Sur la nouvelle*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, p. 639); « le grand théâtre est celui qui convainc des esprits déjà convaincus, qui émeut des âmes déjà ébranlées, éblouit des yeux déjà illuminés, et qui laisse les spectateurs avec l'impression d'une preuve, la preuve de leur sensibilité et de leur époque ». (*Sur le théâtre contemporain*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, p. 676); la storia della letteratura, un giubileo: « A cause de l'étroitesse de notre éducation... les grandes sources du génie le passé en gardait ses nappes pleines. Alors que nous avions dès le XIII<sup>e</sup> siècle roman même... Alors que nous avions, dès le XV<sup>e</sup> siècle, une poésie pure la plus fraîche que l'Europe ait vue... » (*Littérature, Préface, ibid.*, p. 462). E ancora: « Chacun des siècles de notre imagination et de notre style est ainsi le recours à un de nos doutes, à une de nos attentes... » (*Portrait de la Renaissance*, cit., p. 665).

<sup>33)</sup> G. HOST, *L'oeuvre de J. G.*, Oslo, Aschehoug, 1942, p. 112.

<sup>34)</sup> C. E. MAGNY, *Histoire du roman français depuis 1918*, Parigi, ed. du Seuil, 1950, p. 167.

<sup>35)</sup> Quindi « l'extase laïque » di La Fontaine: « Il subissait ces larges élancements de quiétude qui lui on donné l'ondulation même de ses vers, mais, en même temps, il ne quittait pas ce monde pour un autre » (*Tentations*, p. 341).

<sup>36)</sup> *Littérature, Préface*, in *Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 456.

<sup>37)</sup> *Ibid.*, p. 455.

<sup>38)</sup> *Combat avec l'image*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 658.

<sup>39)</sup> *La France et son héros*, in *Littérature, ibid.*, p. 612; cfr. anche *Racine*, p. 474: « On n'avait pas prévu que cet enfant devait forcément choisir, entre deux mondes dont le réel, vide de parents et d'occupations, n'était pas le moins imaginaire, celui dont il ressentait les passions et épousait la vie. C'est là tout le réalisme de Racine, et c'est d'ailleurs là toute l'histoire du réalisme français... ».

- <sup>40)</sup> *L'esprit normalien*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 537-39.
- <sup>41)</sup> *Littérature, Préface*, *ibid.*, p. 459.
- <sup>42)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, *ibid.*, p. 420.
- <sup>43)</sup> *Racine*, in *Littérature, ibid.*, p. 468. È significativo notare come la sua descrizione del congegno letterario affidato al «totalitarismo» linguistico predicabile di tutto l'essere in ogni suo atteggiamento, e le considerazioni sui suoi esiti, raggiungano nel caso di Racine appunto, dal momento che è, e il luogo del più rigoroso sviluppo del suo teorema, e una specie di «degré zéro de l'objet critique», le analisi di R. BARTHES. Cfr. per es. i paragrafi «Dogmatisme du héros racinien» e «Logos et praxis», in *Racine*, cit.
- <sup>44)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, cit., p. 335.
- <sup>45)</sup> *Ibid.*, p. 394.
- <sup>46)</sup> *Choderlos de Laclos*, cit., p. 492.
- <sup>47)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, cit., p. 368.
- <sup>48)</sup> E la voglia di dormire: cfr. *ibid.*, passim. Si veda l'affermazione di p. 394: «Le talent n'est sûr, n'est pur, n'est le talent que s'il conserve une fraternité avec cet état qui est notre seul état commun avec les autres règnes, végétal ou animal, qui est justement l'inconscience», e a p. 395: «Un poète inconscient, c'est-à-dire conscient de toute poésie, un être libre».
- <sup>49)</sup> *Racine*, cit., p. 475.
- <sup>50)</sup> *Visitations*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 696.
- <sup>51)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, cit., p. 418.
- <sup>52)</sup> *Sur le théâtre contemporain*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 676.
- <sup>53)</sup> *Racine*, cit., p. 472.
- <sup>54)</sup> La «pratica» della (a)temporalità applicata alla congiunzione «Racine» è tanto più notevole in quanto da varie parti si è confermato il carattere sostanziale, in Racine, della regola delle tre unità, e in particolare il valore dell'unità di tempo. Vedi L. GOLDMANN, *Le dieu caché*, Parigi, Gallimard, 1955, p. 351; R. BARTHES, cit., pp. 52 e 58.
- <sup>55)</sup> *Racine*, cit., p. 479.
- <sup>56)</sup> *Croix des Elues*, Parigi, Grasset, 1939, ch. IX.
- <sup>57)</sup> Anche là dove sia giocato «sur une ligne de malheur»: Nerval, in *Aurélia*, «au point extrême et diabolique de sa vie personnelle (garde) avec elle les convenances et la joie de sa profession» *Gérard de Nerval*, in *Littérature*, cit., p. 495 e 502.
- <sup>58)</sup> *Charles-Louis-Philippe*, in *Littérature*, cit., p. 504-505.
- <sup>59)</sup> *Racine*, cit., p. 467.
- <sup>60)</sup> *De siècle à siècle*, cit., p. 565.
- <sup>61)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, cit., p. 324.
- <sup>62)</sup> «Tout le langage qui avait préparé l'attentat de Racine... devient pour un siècle, le rapt une fois consommé... malgré toutes les affectations de désordre et d'inspiration, la banalité, le vide». *Choderlos de Laclos*, p. 489.
- <sup>63)</sup> *De siècle à siècle*, cit., p. 565; cfr. *Nerval*, cit., p. 496: «La plupart des oeuvres de nos grands hommes n'y sont que des suppléments divins».
- <sup>64)</sup> *Racine*, cit., p. 467.
- <sup>65)</sup> La sola che piaccia a Dio! Vedi *Racine*, cit., p. 482.
- <sup>66)</sup> *Nerval*, cit., p. 496.
- <sup>67)</sup> Quelli appunto degli «écrivains insensés, carnivores, de griffes et de chair» tra cui Pascal; Vedi *Littérature, Préface*, cit., p. 459.
- <sup>68)</sup> *Nerval*, cit., p. 502.
- <sup>69)</sup> *Ibid.*, p. 500.
- <sup>70)</sup> *Ibid.*, p. 502.
- <sup>71)</sup> *De siècle à siècle*, cit., p. 561.
- <sup>72)</sup> *Ibid.*, p. 564.
- <sup>73)</sup> *Ibid.*, p. 560.
- <sup>74)</sup> *Sur le théâtre contemporain*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, cit., p. 677.
- <sup>75)</sup> *De siècle à siècle*, cit., p. 568.
- <sup>76)</sup> *Ibid.*, p. 561.
- <sup>77)</sup> M. BLANCHOT, *Préface* a RESTIF DE LA BRETONNE, Sara, Parigi, Stock, 1949, pp. XL e LIV.
- <sup>78)</sup> *Tombeau d'un jeune poète*, in *Littérature*, cit., p. 522.
- <sup>79)</sup> *Charles-Louis Philippe*, cit., p. 507.
- <sup>80)</sup> *Choderlos de Laclos*, cit., p. 495.
- <sup>81)</sup> Se non nell'intesa data dall'ignoranza reciproca: «Il est hors de doute que l'aboutissement le plus parfait de Racine fut le chef-d'oeuvre que créaient quotidiennement, dans la simple conversation, les gens de Paris et de Versailles». *Choderlos de Laclos*, cit., p. 490.
- <sup>82)</sup> Che all'occorrenza si è squalificata, col romanticismo da parata, in «bourgeoisie littéraire» («j'appelle bourgeois tout ce qui est, par opposition à tout ce qui tend à être»). Vedi *De siècle*

à siècle, cit., p. 564 e 557, la *Préface di Littérature*, cit., p. 460-61.

<sup>83)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, cit., p. 383.

<sup>84)</sup> *Charles-Louis Philippe*, cit., p. 503.

<sup>85)</sup> *Littérature, Préface*, cit., p. 460.

<sup>86)</sup> *Les animaux rappellent la vie naturelle*, in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, p. 649.

<sup>87)</sup> *Les Cinq Tentations de La Fontaine*, cit., p. 341.

<sup>88)</sup> *Charles-Louis Philippe*, cit., p. 508.

<sup>89)</sup> « L'écrivain français, fût-il né de paysans, ne parlât-il que des simples, dès qu'il prend la plume les abandonne et les trahit, au moins dans la mesure où l'astronome, quand monte la lune, trahit son jardin, ses chiens et sa famille ». *Ibid.*, p. 508.

<sup>90)</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>91)</sup> *Charles-Louis Philippe* (articolo del 1910) in *Littérature, Oeuvres littéraires diverses*, p. 619.

<sup>92)</sup> *Littérature, Préface*, cit., p. 456.

<sup>93)</sup> « Telles sont les trois brosses et les trois peignes avec lesquels La Fontaine fait son étalage », « fiorendo » la vegetazione ancora in seme dei giardini di Vaux, *Les Cinq Tentations*, cit., p. 374.

<sup>94)</sup> *Charles-Louis Philippe*, in *Littérature*, cit., p. 512.

<sup>95)</sup> *Juliette au pays des hommes*, ch. VI.

## RECENSIONI

ANDRÉS AMORÓS: *Introducción a la novela contemporánea*, Anaya, Salamanca 1966, pp. 274.

Andrés Amorós, se pur giovanissimo, è già noto ai lettori delle riviste letterarie spagnole. Egli collabora infatti su alcune di esse abitualmente (« Cuadernos Hispanoamericanos », « Insula », « El libro español », « Ya ») e su altre saltuariamente (« Reales sitios », « Revista de Occidente », « Revista de Literatura »). I suoi interessi si centrano precisamente sul romanzo moderno, e di essi il libro che presentiamo è solo un episodio. Attualmente, a parte gli articoli, è in corso di pubblicazione presso l'editore Aguilar, nella collana « B.A.M. », una sua edizione delle *Novelas Completas* di Francisco Ayala; ha in preparazione una edizione commentata di *Prometeo* e delle altre *novelas poemáticas* di Pérez de Ayala per l'editore Anaya e un libro su *La novela intelectual de Pérez de Ayala*. Infine è apparso col n. 77 dei « Cuadernos Taurus » (Madrid, 1968), diretti da Jesús Aguirre, un suo lavoro particolarmente interessante: *Sociología de una novela rosa*. In quest'ultimo lavoro, di circa 75 pagine, l'Amorós, messe da parte le obiezioni di R. Callois (*Sociología de la novela*, Buenos Aires, Sur, 1942) secondo cui il romanzo sentimentale non appartiene alla letteratura perché non offre un autentico

godimento estetico, ed è moralmente da condannare perché rende l'individuo antisociale distraendolo dalla vera realtà, studia il fenomeno della cultura di massa alla luce di argomenti quanto mai attuali. « La cultura de masas — egli vi sostiene — es uno de los ingredientes fundamentales del espíritu de nuestro tiempo. Las modernas sociedades industriales no buscan su sistema de creencias ni sus modelos de comportamiento en la Universidad, en la conferencia cultural, en la lectura de los clásicos. Ha surgido una nueva cultura, y es imprescindible tener conciencia clara de ello. Se dirige a una enorme masa social, ya que, en gran medida, es común a todas las naciones de Occidente... El desprecio es injusto y poco inteligente; pero, sobre todo, es inútil... ». In Italia, evidentemente, il problema non si pone negli stessi termini, giacché l'imprevedibilità dello studio di questo tipo di letteratura come fenomeno culturale di massa si è già affermata da tempo e ha trovato non pochi cultori, tra i quali spiccano Umberto Eco e Franco Fortini.

E veniamo ora alla *Introducción a la novela contemporánea*, edita dalla Anaya di Salamanca nel 1966. Questo primo libro di Amorós vuole essere uno strumento di valore didattico, è inteso cioè a facilitare la comprensione del complesso mondo narrativo contemporaneo. È opera di divulgazione diretta prevalentemen-

te a studenti e ad appassionati del romanzo moderno che intendano meglio districarsi nel labirinto delle nuove tecniche narrative e del complicato mondo psicologico che lo caratterizza. Nondimeno essa non è priva di spunti originali meritevoli della nostra attenzione. L'analisi dell'autore, pur centrandosi in prevalenza sul romanzo spagnolo, respira in un campo di ampiezza europea, anzi investe tutta la narrativa occidentale, estendendosi brillantemente al Nord America come all'America latina. Tecnicamente il libro si svolge in forma comparativa. Posto quale termine di confronto il romanzo del secondo Ottocento, all'autore risulta più agevole imbastire il discorso sulle correnti e sulle tendenze che da quello si dipartono od a quello, in qualche modo, si contrappongono o si sovrappongono. La narrativa del secondo Ottocento si basava sulla verosimiglianza e sull'analisi psicologica, mentre il nostro secolo, da Kafka a Robbe-Grillet, ha condotto all'estremo ciò che potremmo chiamare l'«estetica del mistero». Il determinismo fisiologico ed ambientale di Zola aveva portato al naturalismo, ad una realtà, cioè, esplicativa e scientifica. Dámaso Alonso, per quanto riguarda la letteratura spagnola, distingue un «realismo de cosas» e un «realismo de almas», che portano poi a forme attuali di sintesi in un realismo di critica sociale e politica. Comunque, la nota dominante del secolo XIX è il realismo: nel romanzo si riflette un mondo stabile, politicamente liberale, ed una costante lotta alle idee tradizionaliste e reazionarie; «no se adoptan actitudes decididamente antisociales o revolucionarias» (p. 27). Tale romanzo ci dà, perciò, una realtà frammentaria, parziale, limitata. Di qui, la crisi del romanzo degli inizi del secolo XX e la frattura nella concezione classica della narrazione, che, in verità, si verifica in

Spagna con notevole ritardo. Qui, anzi, secondo un'opinione unilaterale, che esclude cioè le esperienze narrative di alcuni novantottisti, non v'è soluzione di continuità tra il naturalismo del 1880 e il neorealismo del 1950. Tuttavia manca in Spagna un pieno sviluppo del romanzo come si è avuto altrove, e ciò per ragioni storiche, sociali e politiche particolari che l'Amorós non tiene a precisare.

Il romanzo del secolo XX riflette l'inquietudine del nuovo mondo. Siamo nel secolo della dominazione industriale, della società di massa. Problemi fondamentali sono quelli della guerra atomica, dello sviluppo tecnico e della lotta di classe. Con le nuove esperienze l'uomo si libera dalle scorie del tradizionalismo, si proietta in un vitalismo e in una concezione nuova dell'esistenza: ne scaturiscono però problemi nuovi e nuove incomprendimenti, inquietudini, tensioni: la vita, la verità... Gide, Sartre, Camus, Lawrence, Unamuno. Un mondo fatto di psicologia personale e di psicologia di massa, di psicanalisi (nella quale si compenetrano e il valore patologico e quello psicologico), di subconscio e di irrazionalità penetra nel romanzo, lo sconvolge, lo deforma e lo conforma. Esso non è più configurazione di una classe sociale, non più storia di una vita, lezione morale o messaggio; è enigma, proiezione della paura, del mistero, è prospettiva della psicanalisi (che investe un ruolo importantissimo), è contraddizione, è spesso tempo più psichico che fisico: è labirinto. I personaggi appaiono contraddittori, amletici, agiscono svincolati dalla logica delle azioni apparenti. Non esistono più verità assolute o universali. Al di là della verità, esistono mille altre verità patenti o latenti in una dinamica di nuove prospettive. La tecnica del romanzo moderno è intesa a riflettere con maggiore esattezza l'autentica realtà, che non è fatta solo di cose

e di azioni esteriori. Il romanzo sostituisce la vecchia concezione meccanica e razionalista con una concezione vitale, che si effettua attraverso la liberazione del personaggio e la estraneazione dell'autore — *détachement* — che già Flaubert aveva intuito e che giunge alla sua soluzione con Brecht: *Verfremdung*. I personaggi si definiscono con le loro stesse azioni. Esperimenti con lo spazio e il tempo danno luogo a forme oniriche di sogni e simboli, come in Joyce o Kafka. Si ha una differenziazione fra il tempo fisico e quello psichico, la mutilazione del tempo fisico (V. Woolf, M. Proust); il problema del tempo si presenta, naturalmente, anche nel cinema: Ingmar Bergman, Antonioni, Fellini, Robbe-Grillet.

In tal modo, conclude l'Amorós, sparisce il « desarrollo lógico del asunto ». La strutturazione del romanzo non è più lineare, si complica, si spezza, si allarga in centri concentrici il cui punto focale è l'essere, l'io, che costituisce il *leitmotiv* coerente del contenuto, pur nelle sue contraddizioni. L'essere può, ovviamente, venire rappresentato anche da tutta una massa sociale (*La Colmena* di Cela, *La Noria* di Luis Romero, *El Jarama* di Ferlosio). Uno dei problemi tecnici fondamentali è, nel romanzo moderno, la « limitación del autor », il monologo interiore o *stream of consciousness*, che apre un mondo nuovo e costituisce il trionfo del soggettivismo. Come nella realtà, il pensiero dell'autore è talora irrazionale, illogico, istintivo, è soggetto a ripetersi, frammentarsi; è come la coscienza umana. Dai fondatori (V. Woolf: *Mrs. Dalloway*; Joyce; O'Neill, nel teatro; Dos Passos: *The 42nd Parallel*) agli ispanici (Luis Martín Santos: *Tiempo de Silencio*; Fuentes; Yañez; Vargas-Llosa) la complessità delle azioni e dei pensieri

corrisponde dunque alla complessità della vita stessa.

Opposto a tale soggettivismo, non manca tuttavia un nuovo oggettivismo inteso a considerare come reale solo ciò che ha una esistenza oggettiva (in Spagna, José María Castellet e Juan Goytisolo). Tendenza che si inserisce nella « polemica » sartriana secondo cui l'analisi psicologica è, in sé, un fenomeno borghese, mentre la spiegazione dell'opera d'arte deve muovere da dati piuttosto storico-sociologici che psicologici. Per lo stesso tipo d'analisi oggettivistica, asserisce l'Amorós, propendono fra gli altri T. S. Eliot e Brecht, e, in Spagna, José María Valverde.

Non d'accordo con questa ultima tendenza letteraria, che in altre parole possiamo chiamare impegnata, l'Autore propende invece per la necessità di scrutare ulteriormente l'intimità dell'essere. La coscienza di una condizione patologica che nella realtà di massa implica una presa di posizione ed una lotta sembra turbarlo, sicché egli inclina per l'immersione nel simbolo, nella vita interiore, nei dubbi, nel « mistero », nel mondo psicologico insomma. A Sartre contesta la validità di un generale impegno degli scrittori. « Ognuno di essi deve ubbidire, invece, con autenticità agli imperativi del proprio temperamento. » La vera letteratura non è data dalla perfezione tecnica, egli sostiene, né è il risultato di un equilibrio stilistico fra forma e contenuto, bensì il riferimento profondo ai problemi permanenti dell'uomo. Sartre pone la letteratura al servizio di un ideale etico e sociale; la sua teoria, pertanto, conclude Amorós, è esclusivista, considera soltanto un tipo di letteratura.

Tutti gli scrittori e tutti i critici, a nostro avviso, sostengono l'imprescindibilità dell'autenticità dell'opera d'arte. E ciò, è chiaro, va inteso in senso antiesclusi-

vista e antidiscriminatorio: non si vede, infatti, come possa essere considerata aprioristicamente non autentica un'opera che sia espressione di un particolare movimento sociale, culturale o politico. Dunque, la totale libertà dell'artista si pone fundamentalmente nella scelta del tema e della tecnica, considerati però quali semplici mezzi della creazione. La quale, se approderà all'arte, si presenterà in una luce che lascerà in sott'ordine tanto il tema quanto la tecnica per fare udire il palpito profondo dell'umano liberato da ogni sedimento e da ogni incrostazione. Ma questa autenticità, proprio per esser tale, non potrà volare sulle ali di Icaro, astrarsi cioè totalmente dalla contingenza storica intesa come area di presenza fisica dell'individuo. Così non l'arte si perseguirebbe, visto che non v'è chi sostenga con argomenti validi che essa sia fatta di astrattezza e di vuotezza. Certo, sul concetto sartriano dell'assunzione di responsabilità da parte degli scrittori si può discutere a lungo. Comunque, la recente affermazione, nella letteratura, dell'interesse storicistico e degli atteggiamenti impegnati viene a sostituirsi, in maniera pressoché generale, all'estetica eternista e intuizionista dell'anteguerra, che da noi si espresse in quel neoidealismo di memoria crociana basato su una sostanziale liricità dell'opera d'arte connessa al binomio intuizione-espressione. Orbene, tale affermazione è frutto, evidentemente, sia di una maturazione in senso sociale e storico, che trova il suo naturale incanalamento in una concezione piú profonda e piú reale dell'esigenza umana, sia di una realtà storico-politica d'oggi a cui non ci si può e non ci si deve sottrarre.

Ma ritorniamo al nostro libro. Alla parte cui abbiamo fatto fin qui sopra cenno, e che ci sembra la piú organicamente bene impostata, fa seguito una

classificazione del romanzo del nostro secolo (ove ne vengono incasellati, in uno schema didatticamente funzionale, i molteplici tipi: psicologico, simbolico, cattolico, giallo, poetico, d'umore, intellettuale) e una brillante quanto rapida trattazione del vitalismo nordamericano, del vitalismo sessuale e del romanzo tascabile. Un capitolo a parte riguarda la narrativa ispanoamericana, ma questo, benché piú che opportuno — data la primaria importanza che ha assunto anche in campo internazionale il romanzo latino-americano — si presenta purtroppo in una frettolosa panoramica che lo conferma come frutto commissionato all'ultimo momento dall'editore. In esso l'Amorós fa una rapida rassegna dei principali autori, quelli ormai consacrati come classici, analizzando per ciascuno di essi una delle opere piú rappresentative. E conclude affermando che il romanzo ispanoamericano «posee hoy una vitalidad asombrosa, riqueza y variedad muy superiores a los de la novela española». Il volume si chiude con un'illustrazione rapida ma incisiva di alcune teorie: Ortega y Gasset, Unamuno, Pérez de Ayala, Lukacs, Pavese, *Nouveau Roman*, Virginia Woolf.

Tirando le somme, il libro rivela, a nostro avviso, una tendenza dispersiva che è frutto, evidentemente, della foga giovanile; ma raggiunge con piena dignità il suo scopo che è quello di un utile manuale i cui maggiori pregi, e non sono da tenere come secondari, sono nell'estrema chiarezza espositiva degli argomenti (adottando un linguaggio conversivo e privo d'ogni esibizionismo accademico) e nella capacità di chiarire, quindi, molte idee e concetti su una panoramica di argomenti e di problemi vasta e suggestiva.

*Giovanni De Cesare*

GIL VICENTE: *Comédia de Rubena*. Introduzione, testo e note a cura di Giuseppe Tavani, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965.

Il lavoro s'inizia con una «premesse bibliografica»: è una breve rassegna delle prime edizioni della *Comédia de Rubena* che ci è pervenuta nel testo piú completo nella stampa postuma delle opere di Gil Vicente, curata nel 1562 dal figlio Luis (f. LXXXVIIv - XCXVv della *Copilaçam*). La seconda edizione è del 1586, ma denuncia il nefasto intervento della censura dell'Inquisizione che nel 1624 vietò la pubblicazione dell'opera. Solo nel 1834 due fuorusciti portoghesi, José Vitorino Barreto Feio e José Gomes Monteiro, pubblicano ad Amburgo le opere di Gil Vicente: l'edizione è condotta su un esemplare della *Copilaçam* del 1562 conservato all'Università di Göttingen. Vengono citate inoltre edizioni piú recenti.

Il Tavani premette al testo della *Comédia de Rubena* un'interessantissima Introduzione che divide in paragrafi, schematizzando cosí la materia.

Il primo paragrafo tratta della data di composizione e delle circostanze in cui vide la luce l'opera. La *Comédia de Rubena* fu forse rappresentata dallo stesso autore nel 1521 in onore del principe ereditario João, a cui è dedicata, davanti alla corte in quel periodo affollata di ambasciatori e di uomini politici giunti a Lisbona per i festeggiamenti indetti in occasione del terzo matrimonio del re Manuel.

Sulla paternità dell'opera il Tavani non ha dubbi: l'autore è Gil Vicente. La rubrica che precede il testo della prima edizione lo afferma chiaramente e la testimonianza è attendibile, nonostante il parere contrario di alcuni studiosi.

La mancanza di un esplicito riferimen-

to alla rappresentazione ha indotto W. C. Atkinson a ritenere l'opera destinata non alla rappresentazione, ma alla lettura. Il Tavani non condivide pienamente questa ipotesi: forse è propenso a ritenere piú valida la tesi opposta sostenuta dal Revah.

Il Tavani rileva poi, acutamente, che per la prima volta Gil Vicente non dedica un'opera alla regina o al re Manuel, ma al giovane João. È un fatto sintomatico: la sensibilità cortigiana suggerisce a Gil Vicente che è preferibile accattivarsi le simpatie del futuro re. Piú patetica e suggestiva è la seconda ipotesi formulata dal Tavani: Gil Vicente fu indotto a dedicare l'opera a João dalla vecchia regina che voleva in qualche modo rallegrare e distrarre il giovanotto contrariato dalle inopportune nuove nozze paterne.

Il secondo paragrafo è dedicato alla «novità tematica e terminologica» dell'opera di Gil Vicente. La *Comédia de Rubena* è la prima opera gilvicentina di argomento romanzesco-sentimentale, e qui per la prima volta il commediografo portoghese tenta la suddivisione di un testo teatrale.

Il Revah per primo ha studiato le vie attraverso le quali Gil Vicente è giunto a tali innovazioni: considera determinante da parte del portoghese la conoscenza del teatro di Torres Naharro, ma numerosi altri elementi concorrono alla formazione del nuovo teatro gilvicentino: esperienze, reminiscenze e stimoli di opere contemporanee e precedenti, di modo che il teatro di Gil Vicente fa convivere il nuovo filone, rappresentato soprattutto da Torres Naharro, con l'antico della «buffonesca imitazione popolareggiante e la reminiscenza deformatrice del testo devozionale». Ne risulterà un compromesso tra la commedia umanistica e rinascimentale e l'*auto* medievale: chia-

ro esempio di ciò è la *Comédia de Rubena*.

Il Tavani ritiene che anche la divisione in tre atti, che Gil Vicente chiama *cenar*, sia un'imitazione della suddivisione adottata da Torres Naharro. La materia però è troppo abbondante e la ripartizione è difficile: il commediografo cerca di risolvere il problema dividendo una scena in due sezioni (per esempio la prima scena). Ma l'argomento più che diviso è slegato. L'autore capisce che la ripartizione del testo non gli è congeniale e abbandona questo esperimento tecnico per ritornare nelle opere seguenti alla forma dell'atto unico.

Il Revah e il Tavani sono propensi a credere che anche il « prologo » sia una eredità del teatro di Torres Naharro; ma nel teatro di Gil Vicente ha acquistato un'importanza tale che, per il Meredith, presenta « il massimo di varietà e interesse nel dramma spagnolo e portoghese ».

Nel terzo paragrafo si discute sul valore « teatrale » del teatro gilvicentino. Il Tavani confuta il giudizio di alcuni critici che considerano il teatro di Gil Vicente grande nei testi lirici inseriti nelle opere, ma modesto per risorse drammatiche, affermando che è impossibile dividere il testo lirico da quello non lirico, l'uno complemento dell'altro nell'azione drammatica. La componente lirica, a volte, ha il ruolo pratico e indispensabile di aiutare la configurazione psicologica di un personaggio, e di turbare emotivamente e magicamente l'ascoltatore.

È inammissibile, continua il Tavani, giudicare la validità drammatica di un testo gilvicentino usando canoni e metri lontani dal suo « milieu ». Il testo non ha un'unità drammatica, intesa classicamente, perché al poeta non interessava dargliela, ma è innegabile la presenza di scene drammatiche. Si può affermare che

ogni testo gilvicentino è una successione disarticolata di scene drammatiche perfette. Fulgido esempio è la *Rubena*, commedia dall'azione frammentaria, priva di unità, ma sapientemente sviluppata secondo le tecniche drammatiche, e soprattutto attraverso la caratterizzazione dei personaggi, risultato di una felicissima acutezza psicologica propria non del lirico, ma dell'artista drammatico.

Altra dote drammatica è l'agilità del dialogo, sostenuto dalla genialità linguistica e stilistica e dalla libertà espressiva, intesa però nei limiti e nelle maniere che la corte imponeva al cortigiano poeta e capocomico Gil Vicente. Il suo ironico anticlericalismo e la creazione di medievalistiche fantasie con diavoli e streghe lasciano vedere sí il gusto del poeta, ma anche il gusto dell'ambiente per il quale il poeta scriveva.

Nel quarto paragrafo il Tavani esalta la capacità di Gil Vicente di caratterizzare i personaggi, preferibilmente popolari, con elementi linguistici peculiari, rappresentati prima dal saiaghese di Juan de Encina e Lucas Fernández, poi da una rielaborazione dello stesso con la lingua nazionale.

Il francese Teyssier ha studiato in modo ampio ed esauriente le lingue gilvicentine. Il Tavani, perciò, preferisce sottolineare il valore letterario ed espressivo delle invenzioni linguistiche. Il poeta introduce determinati usi delle parlate popolari non certo con fini filologici o folcloristici o sociali o per un moderno senso del realismo, ma per soddisfare le medievali esigenze realistiche di uomo di teatro che rivive la realtà come uomo di lettere e uomo di corte. Ne consegue che l'uso di determinate espressioni linguistiche ha valore prevalentemente letterario. Inoltre non è sempre facile individuare le voci veramente popolari e le creazioni del poeta.

Il Tavani non condivide l'idea del Teyssier che considera intenzionale, da parte di Gil Vicente, la caratterizzazione linguistica della « categoria delle comari » per la individuazione dell'uso di forme verbali arcaiche (forma in *-d* dell'imperativo plurale e della seconda persona plurale del presente indicativo e congiuntivo e del futuro dell'indicativo) nella parlata di donne che il Teyssier accomuna nella denominazione « comari » (« *langue des commères* »). Il Tavani afferma che non tutte le « comari » usano con la stessa frequenza le forme arcaiche in questione: anzi quattro su trentotto non le usano affatto. Non si può dunque parlare, come il Teyssier, di una « intenzionale creazione di una categoria distinta linguisticamente », ma di singole caratterizzazioni espressive di personaggi che, nell'intenzione dell'autore, vogliono far ridere il pubblico con la loro rozzezza e arcaicità espressiva.

Gil Vicente è gran maestro del mezzo espressivo e lo dimostra sempre: nell'uso del bilinguismo castigliano-portoghese in cui tiene fede al fattore letterario e gerarchico che il castigliano è la lingua stilizzata di sentimentali e romanzesche fantasie ed è la lingua della regina e della sua corte importata dalla Castiglia, il portoghese è la lingua del popolo, familiare, calda, espressiva; nella rielaborazione e amplificazione della propria lingua con suggestioni e risonanze nuove; nell'uso del latino con la deformazione di massime evangeliche per creare un'atmosfera magica ed evocatrice; nella licenza di rima.

Il quinto capitolo, appunto, è dedicato alla cultura tecnica di Gil Vicente, maestro squisito di artifici retorici e metrici. Il Tavani dà esempi di casi di anafora, « *annominatio* », « *oppositio* », parallelismo, e dell'abilità costruttiva di versi e strofe; rimanda a versi con rime interne,

rime derivate e grammaticali, rime assonanzate internamente ecc., cercando anche un significato espressivo ed estetico nell'uso delle diverse forme metriche.

Segue poi il repertorio delle formule metriche e strofiche.

Dopo quaranta pagine di esauriente Introduzione inizia il testo a cui l'editore premette una nota esplicativa sui suoi interventi, in verità molto limitati, per facilitare la comprensione: il suo scopo è di mantenere il testo il più vicino possibile all'originale, sia nell'espressione sia nella grafia.

Il Tavani unisce a piè di pagina l'apparato critico e le note. È indubbiamente una soluzione felice trattandosi di un testo teatrale e poetico.

L'edizione del testo della *Comédia de Rubena* è ottima, curato è lo studio delle forme metriche e linguistiche, esemplificate da una lodevolissima dovizia di rinvii a usi particolari e simili in altre opere.

Desidero sottolineare l'intervento dell'editore per avvertire il lettore dei mutamenti linguistici ed espressivi di un determinato personaggio (vedasi al proposito nota 826, p. 107). Qui appare, a mio giudizio, l'editore non più solo come freddo ragionatore testuale, ma come guida alla lettura del testo stesso. È uno spirito nuovo e, a mio modo di vedere, è un altro aspetto positivo di questa fatica del Tavani meritevole di ogni elogio.

Donatella Ferro

MARIO PERNIOLA: *Il metaromanzo*, Silva, Milano 1966; W. C. BOOTH: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago U.P., 1961; MARINA FORNI MIZZAU, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Mursia, Milano 1965.

L'assunzione e l'esplorazione di nuovi

contenuti, come risposta dell'artista alle mutevoli sollecitazioni della realtà (oggettiva e soggettiva), e la parallela ricerca tecnico-formale che metta a fuoco e puntualizzi nuovi temi, interessi e preoccupazioni, hanno caratterizzato il romanzo dalla seconda metà dell'Ottocento a questa parte, ne hanno alterato la « forma », e per così dire, ma non poi tanto metaforicamente, ne hanno provocato la « esplosione ». Non solo: la sua « disponibilità » sul versante contenutistico come su quello tecnico-formale ha fatto dubitare di termini e distinzioni tradizionali (valga per il campo anglo-americano la distinzione tra *novel* e *romance*), e ha creato per il critico il problema e la necessità di definizioni più aderenti alle nuove opere narrative e atte a segnalare le tappe del processo di trasformazione e ristrutturazione del romanzo. Così, dopo « etichette » come romanzo epistolare, gotico, storico, sociale, naturalista (e si potrebbe continuare), sono state trovate ed applicate denominazioni come « anatomia », romanzo-saggio, romanzo del flusso di coscienza, romanzo sul romanzo, antiromanzo, e da buon ultimo (per il momento), metaromanzo.

Si tratta pur sempre di approssimazioni, di « cifre » che in parte riassumono, sulla scorta di analisi delle singole esperienze narrative, problemi e soluzioni differenti e sono solitamente intese a fornire le ragioni interne e a chiarire la natura di « romanzi » quali *The Confidence-Man*, *La Noia*, *Doktor Faustus*, *Ulysses*, *Manhattan Transfer*, *Portrait d'un inconnu*, *Les Gommés*, *Watt*, per non fare che qualche esempio a caso. Sono strumenti validi e utili finché vengono presi come segni abbreviati e adattati con cautela e discernimento; servono a ben poco quando sono proposti come facili formule quasi da impararsi a memoria,

prescindendo dall'analisi dei testi, dalla storia delle idee, dalle poetiche del periodo in cui essi vengono alla luce.

Nella trappola della « etichetta » (almeno per quanto riguarda gli autori anglo-americani) sembra purtroppo esser caduto l'autore de *Il Metaromanzo*, Mario Perniola, il quale, lasciando da parte la prospettiva storica, affidandosi a dichiarazioni di poetica dell'autore (non importa se redatte dopo la pubblicazione delle opere esaminate), e alle intuizioni-folgorazioni del critico francese Maurice Blanchot, vorrebbe presentare Henry James come lontano antenato della « scuola » dei « metaromanzieri » che avrebbe i suoi esponenti maggiori in Gide, Miller, Beckett fra gli altri. « Metaromanzo » sarebbe ogni romanzo nel quale « confluiscono il concetto dell'arte come espressione dell'io, il carattere intellettuale del processo artistico » e ove « la intenzione si identifica col risultato, la poetica con l'opera, il progetto con la realizzazione ». James costituirebbe il precedente lontano, la premessa dello sviluppo del « metaromanzo » « per aver reagito, nella sua critica, al naturalismo, per aver sostenuto il carattere intellettuale della prassi artistica, e l'identità tra vita e letteratura ». I personaggi dei suoi romanzi non sarebbero che « ipostasi dell'autore », il campo da James esplorato si restringerebbe alla coscienza (la sua) soltanto, e il loro carattere precipuo sarebbe l'introspezione e il narcisismo. Citando *ad hoc* Edmund Wilson, Perniola può affermare tranquillamente che James tiene la vita a rispettosa distanza dai suoi romanzi.

Le premesse critico-metodologiche generali del Perniola, prese a prestito dal Blanchot, sono l'esame dei testi, prescindendo da ogni valutazione che non sia quella di consequenzialità e la filosoficità della critica (non bastando la biografia

fia, la psicologia, la sociologia, la storia, le poetiche a spiegare il fatto letterario!). A commento bisogna dire subito che cade il discorso dell'esame dei testi, dato che Perniola non mostra di aver letto esaurientemente James, e si limita a citare alcune frasi tolte da *The Art of Fiction*, vista in traduzione (di cui peraltro sbaglia la data di pubblicazione: è del 1884, non del 1885), e cioè un'opera critica di James scritta tra la fine della fase giovanile che si conclude con *The Portrait of a Lady* (1881) e l'inizio della fase mediana che va da *The Bostonians* (1886) a *The Tragic Muse* (1889-90).

L'altra fonte di indagine critica del Perniola sono i *Prefaces* (anche questi letti in italiano, che furono dettati dal James tra il 1905 e il 1907 per l'edizione newyorkese delle sue opere. Essi sono, oltre che spiegazione e giustificazione del motivo centrale di ciascun romanzo, una specie di dichiarazione di poetica (o di *intentions*) *post factum* (ed è stato dimostrato già da tempo lo scarto tra i romanzi e le rispettive « prefazioni »). Sarebbe stato abbastanza pericoloso e tendenzioso attenersi ai *Prefaces* anche nell'ipotesi di una loro stesura contemporanea o precedente ciascuna esperienza narrativa; figuriamoci i rischi cui si può andare incontro dando loro pacificamente credito di verità, conoscendo il loro ritardo rispetto ai romanzi e il divario tra il nucleo ispiratore e ciascun romanzo quale appare nella stesura definitiva.

Semmai Perniola avrebbe dovuto consultare i *Notebooks* di James per trovare spunti e supporti (sempre rimanendo nel campo delle *intentions*) per le sue tesi. Inoltre egli mostra di aver letto un saggio pionieristico su James, pubblicato nel 1948 (*Henry James, o il proscritto volontario* di Paolo Milano), quando gli studi di letteratura americana in Italia erano ancora « sperimentali », e non ha

tenuto conto di quanto è apparso in « Studi Americani » dal 1955 ad oggi e di ciò che ha scritto su di lui Giorgio Melchiori ne *I Funamboli*, per restare alla letteratura critica italiana sull'argomento.

Quanto agli altri due presupposti critici, si può domandare che cosa significa esaminare un testo prescindendo dalla sua valutazione. Non è forse compito del critico proprio tendere ad un giudizio di valore? E che significato ha parlare di critica « filosofica » se non come intrusione di un *a priori* incontestabile quanto dogmatico? E infine che cosa vuol dire « metaromanzo » se non omaggio ad una terminologia di moda tratta dalla scienza linguistica, ma che riguardo a James segnala solo confusione di idee? Avrà magari senso parlare di « metaromanzo » per prove narrative il cui soggetto sia la difficoltà della progettazione di un romanzo; ma in tal caso l'etichetta si sarebbe al massimo potuta adattare al romanzo jamesiano *The Sacred Fount* (uscito anche in italiano e con lunga e illuminante introduzione nel 1963), che peraltro non è nemmeno menzionato nel libro del Perniola.

Il cammino percorso dal romanzo per quanto concerne le tecniche narrative e la sua struttura interna, l'interesse dichiarato degli autori per i problemi tecnico-formale-stilistici imposti da un atteggiamento critico verso il mezzo espressivo, come pure dall'urgenza di nuovi temi ed argomenti, hanno fatto pullulare, per così dire, tutta una serie di trattati e discussioni sulla sua « forma », hanno fornito una più o meno vincolante precettistica e ancora, sull'esempio aristotelico, una vera e propria retorica della narrativa. Tale è il titolo di un sostanzioso volume di W. C. Booth, che si

pone come il piú completo trattato sul romanzo dopo quelli per motivi diversi già famosi di Percy Lubbock, E. M. Forster, J. Warren Beach, Mark Schorer, V. S. Pritchett, R. Liddell.

Il libro ha un grandissimo valore repertoriale, per la sua chiara esposizione dei vari *patterns* narrativi adottati dai romanzieri, in specie anglo-americani, dal Settecento ad oggi, *nouveau roman* incluso. Vi è tutto un elenco di espedienti di cui si serve il narratore « per comunicare col lettore e per imporgli, quanto piú plausibilmente possibile il suo mondo fittizio ».

Booth dichiara fin da principio di non prendere in considerazione opere narrative di carattere didattico o propagandistico, il che non sembra del tutto giustificato perché anche queste possono servire da utile esempio di tecnica narrativa e illustrazione di risorse e schemi retorici.

Ma a parte questa presa di posizione iniziale un po' sorprendente, il lavoro è meritevole di attenzione ed è strumento indispensabile per chiunque si voglia interessare di problemi di tecnica narrativa e delle varie soluzioni proposte e trovate dai romanzieri dal Settecento ad oggi. Il critico americano mostra chiaramente il passaggio del romanzo da una tecnica rappresentativa ad una presentativa, ed il suo accostamento alle tecniche ed agli accorgimenti propri del teatro. Viene ben definita nei suoi termini la questione del *telling* (narrare) contrapposto allo *showing* o *rendering* (mostrare o rendere) che è alla base dello spostamento in senso drammatico del romanzo, mentre vengono isolati ed enucleati tutti gli espedienti che aiutano tale movimento e progresso in questa direzione. Booth illumina la *vexata quaestio* (agitata da Flaubert in Francia, da James nel mondo letterario anglo-sassone) della impersonalità o assolutizzazione della narra-

zione romanzesca. Il nodo viene risolto da Flaubert e Maupassant con la tecnica dell'*impersonalité* e *impassibilité*, da James con la scoperta e l'uso, nella fase sperimentale e in quella maggiore, del punto di vista circoscritto, con un « narratore nascosto », oppure presente nella vicenda del romanzo, ma pur sempre coinvolto in essa e quindi non del tutto attendibile. Con tale tecnica (« impersonalità », « impassibilità », punto di vista circoscritto) Flaubert, Maupassant e James credevano di aver messo fine ai moduli narrativi del Settecento e del primo Ottocento, caratterizzati da un narratore esterno al romanzo, onnisciente, pronto ad intervenire e a commentare, « indirizzare » il lettore, a proporre dei giudizi, e di aver quindi prospettato la narrazione « assoluta », creato l'illusione di una vita reale, scomparendo da dietro i loro personaggi.

J. W. Beach in *The Twentieth Century Novel* (1932) poteva così affermare che il fatto piú notevole nella storia del romanzo inglese (e non) dal Settecento al Novecento era la scomparsa dell'autore. Booth può confutare questa asserzione (ed anche quella di James) dimostrando con dovizia di esempi come un autore possa scegliere svariati procedimenti retorici per « rendere » meglio la sua storia, possa assumere differenti maschere o *personæ*, ma in ogni caso non possa mai scegliere di sparire. E quando, come nel caso del James maggiore sembra non esser piú lí, egli ha invece stabilito un rapporto di intesa ammiccante col suo lettore, da dietro gli accorgimenti retorici adottati.

Tuttavia, e questo è difetto comune a ogni retorica, non si riesce a scorgere nell'esposizione del Booth il *link* tra tecnica e significato profondo dell'opera narrativa, tra i *devices* e il messaggio. Non viene fuori cioè il rapporto di condiziona-

mento tra tecnica e significato, l'importanza della prima rispetto al secondo e la loro stretta complementarità e reciproca modificazione. E non basta una coda moralistica, un *wishful thinking* finale in favore della moralità del romanziere, un invito ad evitare narrativa « elitistica » da un lato, e il *best-seller* dall'altro, per differenziare il lavoro del Booth dai libri di retorica pura della letteratura. La chiusa ci sembra stonata appunto per questo tentativo mal riuscito.

Ottimo invece, per quel che riguarda il nesso tecnica-significato della narrativa, è il libro di Marina Forni Mizzau, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, che sottolinea l'importanza fondamentale del momento tecnico nell'atto della composizione di un romanzo, e illumina gli aspetti del legame fra tecnica e narrativa, assieme ai problemi che esso comporta.

I vari problemi e le soluzioni vengono rapportati alla situazione storica e ai loro fondamenti logico-psicologico-filosofici; vengono quindi visti in un contesto non solo letterario. Inoltre la Mizzau offre qualche esempio che vale a illustrare la influenza della tecnica sui contenuti e viceversa, mostra cioè la funzione principalmente conoscitiva, euristica (in questo è debitrice al saggio *Technique as Discovery* di Mark Schorer), selezionatrice, della tecnica, analizzando alcune prove di Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Cesare Pavese. Ci si rammarica solo che non abbia condotto la sua analisi su qualche romanziere « classico », ché le premesse per farlo sono validissime. Anche con esempi così limitati la Mizzau riesce però ad evitare il pericolo del *rhétoriqueur* in cui è incorso il Booth, poiché, scoprendo i meccanismi narrativi, arriva ai significati, e pertanto può tentare anche giudizi di valore.

Ma se affidarsi a premesse spiritualistiche, o neo-spiritualistiche (mitiche), com'è il caso di Perniola, non porta a risultati critici rilevanti, fare uso dell'approccio formale-tecnico come mezzo ad un fine che è quello del giudizio può chiarire molti dubbi sulla natura e struttura interna dell'opera presa in esame, può fornire cioè le « etichette » appropriate e utili delimitazioni. Infatti problemi e soluzioni tecnico-formali sono coinvolti organicamente, cioè positivamente, nella espressione artistica, ed il loro studio porta ad una valutazione critica precisa se integrato alla prospettiva storica, alla storia del gusto e delle idee.

Angelo Righetti

BEN JONSON: *Masques*, a cura di Antonio Amato, Bulzoni, Roma 1966, 2 voll.

L'edizione critica dei *masques* di Ben Jonson, uscita per la prima volta in Italia a cura di Antonio Amato, ripropone un genere drammatico particolare, il *masque*, che raggiunse il massimo splendore alla corte di Giacomo I Stuart, per opera, appunto, dell'eclettico Ben Jonson.

L'edizione dell'Amato è particolarmente completa, perché, oltre ai vari *masques* (il cui testo è il risultato di un attento esame di tutte le edizioni), essa comprende un'introduzione assai vasta in cui la storia del *masque* è delineata con ricchezza di particolari cronologici e critici che sottolineano l'importanza del genere nello sviluppo del teatro inglese del '600; inoltre i testi sono introdotti da prefazioni specifiche, per lo più molto esaurienti, a parte qualche errore di stampa.

Genere particolare e assai composito, nelle origini e nella funzione teatrale, il *masque* nasce dal vario intrecciarsi di elementi popolari e di forme auliche. Le

fonti originali del *masque* sono da ritrovarsi in una serie di spettacoli medievali legati alle feste di fine d'anno, quali le processioni natalizie mimate chiamate *mummings*, o in altre forme piú elaborate come i *character speeches* e i *disguises* — intermezzi in cui avevano importanza notevole i travestimenti, le danze e in cui veniva introdotto un primo germe drammatico attraverso semplici dialoghi. Naturalmente tali forme si svilupparono anche autonomamente o influenzarono spettacoli diversi dal *masque*, ma esse contenevano già molti elementi tipici del *masque* — le danze tra personaggi travestiti che lasciavano poi cadere le maschere, l'ingresso improvviso dei recitanti, le danze tra recitanti e pubblico. In particolare, « il *disguise*, piú complesso del *mumming*, con punti di contatto con il *miracle play*, e per la presenza di carri allegorici con il *pageant*, è da ritenersi l'antenato piú diretto del *masque* ». <sup>1)</sup>

Si è parlato di fonti popolari del *masque*, ma è chiaro che questi spettacoli per la loro stessa struttura, presupponevano un ambito cortese — la corte o la casa di qualche nobile in cui si celebrassero feste particolari, matrimoni, compleanni, visite di personaggi illustri. Era quindi logico che nel periodo rinascimentale forme già di per sé auliche subissero l'influsso degli spettacoli di corte italiani, in cui la parte spettacolare, gli scenari dipinti e le macchine sceniche servivano a sottolineare abilmente la parte allegorica ed emblematica. Gradualmente l'influenza degli intermezzi italiani finì con l'essere determinante ed il *masque* accentuò il suo carattere di spettacolo che, con l'introduzione di elaborate scenografie, doveva soddisfare i gusti raffinati dei cortigiani e le richieste dei recitanti di costumi

sempre piú ricchi e stravaganti e di danze varie e movimentate. Ma mentre si arricchisce nella parte spettacolare, il *masque* del periodo giacobino acquista anche una forma poetica propria, diviene un genere letterario autonomo che rappresenta caratteristiche strutturali ricorrenti; si tratta, in genere, di rielaborazioni di antichi miti o di raffigurazioni di rituali classici in chiave allegorica e con scopi nazionalistici e didattici; infatti il tema centrale della rappresentazione è lo elogio della stirpe e della politica del sovrano, mentre i momenti culminanti dell'azione sono le danze e le canzoni.

Questo schema appare anche nel primo *masque* del regno degli Stuart, *The Vision of the Twelve Goddesses* (1603) di Samuel Daniel. Anche se è il primo di una lunga serie di spettacoli fortunati (ben settanta durante i venti anni del regno di Giacomo I), questo *masque* non è certamente tra i piú felici. Nelle intenzioni dell'autore l'opera doveva essere « *a hieroglyphic of empire and dominion* », ed infatti si riduce ad una semplice processione di figure emblematiche — le dee evocate dal Sonno e dalla Notte — mentre il testo poetico troppo rigido non si presta a movimentare la parte figurativa astratta e convenzionale.

Anche Ben Jonson nei suoi primi *masques* si adegua ai temi e agli schemi tradizionali; ciò che è completamente nuovo è il linguaggio poetico, perfettamente aderente alle trasposizioni mitiche dei suoi testi. In *The Masque of Blackness* (1605) ed ancor piú nel suo seguito *The Masque of Beauty* (1608), la favola delle Etiopi alla ricerca dell'isola dal dolce clima che rischiarò loro la pelle, poi disperse dalla Notte e riportate in porto con l'aiuto di Hecate si svolge in un'atmosfera poetica di evocazione magica molto lontana dall'astratto formalismo di Daniel.

<sup>1)</sup> A. AMATO, Introduzione a Ben Jonson, *Masques*, Roma, Bulzoni, 1966, vol. I, pp. 11.

Ma Jonson era soprattutto autore di teatro e sentì subito il bisogno di dare vitalità drammatica anche ad un genere difficile come il *masque*, con una serie di accorgimenti di cui, da artista consapevole quale era, egli fa una esposizione teoretica ed una appassionata difesa in alcuni vigorosi « prefates » ai suoi *masques*.

I tentativi iniziano fin dal raffinatissimo *Hymenaei* (1605), celebrazione di un matrimonio nell'antica simbologia del rituale romano, in cui un motivo di contrasto drammatico appare quando un gruppo di « Humours » disturba il rito sguainando la spada e provocando un momento di suspense. In *The Haddington Masque* (1608), altro prezioso esempio di *masque* matrimoniale, a dare un certo tono di contrasto giocoso è una introduzione (a metà fra lo scherzoso ed il comico) ove il tema della fuga di Cupido, a cui sono dovuti i riti in atto, culmina in una *antic dance* del dio e dei suoi seguaci, prima che la scena si apra su un globo d'oro e che nelle parole di Vulcano, il quale spiega l'allegoria matrimoniale contenuta nei segni dello zodiaco, si ripetano i temi fondamentali del *masque*.

Il celeberrimo *The Masque of Queens* (1609) presenta una struttura drammatica piú complessa. Vi appare per la prima volta l'*antimasque* inteso come *foil* al *main masque* e nel contrasto fra queste due parti l'opera trova un motivo di validità poetica e drammatica.

All'inizio è presentato il mondo delle streghe che invocano i poteri della Notte per debellare il regno della Luce. L'invocazione delle streghe si svolge in un crescendo concitato, carico di suspense, finché, quando la tensione è giunta al massimo, appare la casa della Fama, il mondo della Notte è annullato ed il *masque* si conclude nella solita atmosfera di rie-

vocazione mitica e di esaltazione dei sovrani.

Jonson, in questo *masque*, evitò l'errore dei precedenti e sviluppò l'*antimasque* in un'atmosfera propria usando anche un linguaggio ed un metro adeguati, molto diversi dallo stile altisonante dei *main masques*. Ma, paradossalmente, proprio in questo contrasto di temi e di linguaggio si attua l'unità del *masque*. Le immagini poetiche di tutta l'opera si riferiscono a simboli e mondi contrapposti: le tenebre e la luce, la notte con i suoi oscuri riti maligni e il chiarore aureo delle donne virtuose; ma tutte queste immagini trovano una loro unità in quella luce suprema che è il sovrano, simbolo di luce divina e al tempo stesso terrena, in cui tutte le virtù sono riunite e a cui le tenebre sono sottomesse. Il rapporto sovrano-sole-età aurea è qui usato per la prima volta con grande efficacia poetica.

Dopo un esempio così significativo è chiaro che la storia del *masque* non poteva tornare indietro, per lo meno finché il suo artefice era Ben Jonson; ed infatti nella successiva fase di produzione di *masques*, egli non si stancò di sperimentare forme e formule nuove, introducendo anche elementi della tradizione popolare e del folklore anglosassone, oppure temi e figure cari alla sua penna di commediografo. La satira dell'alchimia, il tema dell'età dell'oro, le violente tirate contro i puritani che avevano trovato voci così espressive in *The Alchemist* (1611), *Volpone* (1605), *Bartholomew Fair* (1614), rivivono ora nell'atmosfera rarefatta e mediata — il *masque* è sempre e solo spettacolo di corte — di un gruppo di *masques* realistici e vivacissimi in cui il drammaturgo esprime il massimo delle sue possibilità e la poesia acquista quella certa robusta e virile tonalità che è sempre stata tipica delle opere maggiori di Jonson.

È il momento in cui il *soul* del *masque* — la parte intellettuale, in definitiva la parte drammatica — ha la meglio sul *body*, la parte spettacolare di competenza dell'architetto ed il drammaturgo detta legge allo scenografo. Perciò la struttura del *masque* muta radicalmente; l'*antimasque* si sviluppa acquistando una precisa funzione drammatica e satirica: «L'*antimasque* si trasformò da *foil* grottesco come già in *The Masque of Queens* in introduzione in prosa al *main masque*, in artificio per informare il pubblico su quanto accadeva dietro le scene, in pretesto per polemizzare, ricalcando lo schema di *Bartholomew Fair*, con coloro che mostravano di non aver capito la funzione del *masque*, in arma per difendersi dalle accuse vere e immaginarie dei detrattori del genere» (vol I, p. 466).

Tale struttura e tale tematica appaiono per la prima volta in *Love Restor'd* (1612). Nell'*antimasque* Robin Goodfellow narra i complicatissimi espedienti, i travestimenti a cui è ricorso per cercare di entrare a corte ed assistere alla rappresentazione di un *masque*. È un racconto comichissimo e assai movimentato in cui la satira degli ambienti di corte e dell'ipocrisia puritana si fa particolarmente acuta negli attacchi contro Pluto, il falso Cupido che domina la corte «...*usurping all those offices in the age of gold which Love himself performed in the golden age*» (vol. I, p. 476). Robin rivela la vera identità di Pluto, smaschera la sua falsa moralità, dopo di che inizia il *main masque* in cui si inneggia al vero Cupido liberato e riabilitato grazie alle virtù del sovrano.

La figura di Robin Goodfellow ha qui una doppia funzione: egli è lo specchio dei vizi altrui, così frequente nella letteratura medievale; ed è il «*fool*, caro al teatro elisabettiano, che dice la parola di

saggezza e la verità nascondendola dietro la cortina fumogena di battute spiritose» (vol. I, p. 467). Ma egli è anche il folletto benigno di una mitologia semplice e genuina, ed è sintomatico che gli sia permesso entrare a corte solo quando egli si presenta come se stesso; «l'allusione a questo punto è chiara: il *masque* deve ritrovare se stesso, non celarsi dietro la spettacolarità, ma ritornare alle origini, ritornare alla semplicità antica» (vol. I, p. 468).

In *Mercury Vindicated from the Alchemists* (1615) la satira è contro gli alchimisti o meglio i *threadbare alchemists*, i ciarlatani che cercano di sfruttare gli elementi naturali per riprodurre mostri innaturali. Mercurio, il protagonista dell'*antimasque*, è il principale accusatore dei falsi scienziati. La sua figura esprime caratteristiche varie; egli è il dio tradizionale ed il metallo usato dagli alchimisti per i loro esperimenti — ed il suo linguaggio ha una mobilità straordinaria — ma rappresenta anche il simbolo della superiorità della natura sui ciarlatani ed i loro mostri di laboratorio. In complesso, il *masque* presenta una unità stilistica e tematica senza precedenti: «Tutte le parti del *masque*, dall'*antimasque* al *main masque*, confluiscono in *Mercury Vindicated from the Alchemists*. Ai due intermezzi comici, infatti, seguono il trionfo della luce, la vittoria della Natura e la sconfitta di Vulcano incapace di competere con essa» (vol. II, p. 534).

Alla semplicità antica, alla tradizione folkloristica più tipicamente anglo-sassone auspicata nella figura di Robin Goodfellow, Jonson ritorna in *Christmas his Masque* (1616), che forma una categoria a parte nella serie dei *masques* jonsoniani.

Secondo l'analisi di Hereford e Simp-

son<sup>2)</sup> piú che di *masque* vero e proprio si dovrebbe parlare di ritorno all'antico *mumming* e alla *sword dance*; infatti la parte centrale dello spettacolo è la sfilata tradizionale dei personaggi natalizi — Gambol, Minc'd Pie, Misrule, Carol etc. — condotta al ritmo vorticoso di una danza popolare.

Inoltre, mentre manca completamente il *main masque*, i personaggi che ne erano sempre stati i tradizionali protagonisti, Venere e Cupido, sono trasformati per l'occasione in « *good Lady Venus of Pudding Lane and her hopeful son Cupid, prentice in Love Lane* », e sono al centro di un'azione comica, che per la vivacità ed il tono, ricorda da vicino le commedie della *low life* londinese.

Naturalmente la mutata struttura del *masque* comporta un mutamento radicale nel linguaggio; la prosa dell'*antimasque* è sempre ricca di espressioni popolari in cui rivivono, volta a volta, i dialetti irlandesi o gallesi, il gergo degli alchimisti o quello dei bassifondi di Londra, mentre la poesia del *main masque* è quasi sempre sostenuta e celebrativa. Ma già in questa distinzione appare chiara l'ambiguità di fondo del *masque* come genere drammatico; quanto piú si introducono elementi realistici, comici o satirici nell'*antimasque*, tanto piú questa si avvicina alla commedia e tanto maggiore appare la frattura tematica col *main masque* che in un mondo mitico ed in forme emblematiche deve riproporre l'eterna lode del sovrano.

Va detto che Jonson era perfettamente consapevole di tale profonda ambiguità e nell'ultima fase di produzione di *masques*, egli cerca di forzare al massimo il suo mezzo espressivo, nell'intento di superare i limiti del genere e conferir-

gli una qualità meno effimera. Così non mancano i ritorni alla struttura tradizionale — notevole è il caso di *Pleasure Reconcil'd To Virtue* (1618), in cui nell'*antimasque* in poesia ha grande rilievo la figura di Comus, il dio dal *pouching belly* che doveva ispirare l'omonimo personaggio di Milton — né i tentativi verso formule nuove: *Lovers Made Men* (1617), in cui manca il motivo encomiastico, mentre il tema degli innamorati-ombre che ritornano ad essere se stessi dopo che sono stati immersi nel Lete è cantato nello stile recitativo, quasi risulta il primo melodramma inglese. Un esempio particolare è anche *The Gipsies Metamorphos'd* (1621), sia per la lunghezza inconsueta (1435 versi) sia per l'espediente a cui Jonson ricorre per evitare la frattura fra *antimasque* e *main masque*; infatti gli zingari, che nell'*antimasque* hanno letto la mano ai cortigiani e si sono fatti beffe di un gruppo di sempliciotti derubandoli, nel *main masque* « ... *merely shuffle off the coil of their disabilities, and reappear "metamorphosed" as noble masquers to celebrate their triumph in stately dance and song* ». <sup>3)</sup>

Ma in genere, in quest'ultima fase, la formula del *masque* diviene piú rigida; l'introduzione in prosa resta il mezzo per la satira dei divulgatori di notizie false, dei rosacroce o dei poetastri; l'*antimasque* si arricchisce di due parti, ma a poco a poco, perde il suo vigore drammatico e si riduce a semplice danza grottesca ripetuta piú volte.

È il segno della decadenza, è il trionfo dei vari Jones, Davenant e Shirley e dei loro mirabolanti ma « *empty shows* ». Anche Jonson, ormai vecchio e malato, deve sottomettersi al nuovo gusto ed il *masque*, che egli aveva arricchito di spunti drammatici rendendolo straordinaria-

<sup>2)</sup> C. HEREFORD, P. SIMPSON, *Ben Jonson, The Man and His Work*, Oxford, Clarendon Press, 1925, vol. II, p. 300.

<sup>3)</sup> Ibid., p. 314.

mente duttile e vario, chiudeva così il suo ciclo.

Molto curata in ogni particolare lessicale, l'edizione dell'Amato si raccomanda allo studioso di Ben Jonson per la varietà delle informazioni e delle annotazioni critiche dell'ampia introduzione generale e delle introduzioni particolari in cui le fonti, i motivi, i simboli poetici dei vari *masques* sono esaminati con acume e gusto.

*Anna Rosa Scrittori*

MICHAEL HASTINGS: *Lee Harvey Oswald*, Penguin Books, Harmondsworth 1966, pp. 112 (Penguin Modern Playwrights, n. 3).

La prima di questo dramma si è avuta il 23 novembre 1966 allo Hampstead Theatre Club di Londra (regia di Peter Coe). Il cast degli interpreti (accanto ai nomi di Allan Dobie e Bessie Love figurava quello di Sarah Miles) e l'attualità dell'opera, mandata in scena un giorno dopo il terzo anniversario dei fatti di Dallas, costituivano indubbio motivo di richiamo. Ma indipendentemente dalla veste pubblicitaria tipica di ogni «prima», il tema risulta effettivamente alllettante.

Esso offre innanzitutto al drammaturgo la possibilità di svolgere, in sede drammatica o poetica, il groviglio di fatti e antefatti che preludono all'assassinio del presidente Kennedy. Operando un evidente taglio alla congerie di notizie e testimonianze sfruttate dalla cronaca giornalistica, e che hanno dato vita ad innumerevoli inchieste, Michael Hastings si è coscientemente imposto una semplificazione preliminare: non la controversia di natura giuridica, non gli oscuri retroscena politici di Dallas, ma unicamen-

te l'analisi di tre casi individuali. Quelli di Marguerite, Marina e Lee Oswald. Su di essi si concentra l'attenzione; anzi, per meglio dire, il campo visivo degli spettatori è materialmente ristretto ai personaggi che non si alternano in scena, ma sono di volta in volta messi a fuoco da un fascio di luci polarizzate. La scena li inquadra sempre a confronto con un membro della commissione Warren incaricato di condurre l'interrogatorio. Sollecitati dalle domande essi rivivono gli episodi più salienti del loro passato, e il cono di luce li abbandona per restituirceli nel vivo delle diverse situazioni e in colloqui diretti.

Non è questo il solo espediente tecnico adottato da Hastings; più volte egli ricorre alla macchina da presa sia per la proiezione di stralci di film documentari sia per l'inquadratura di immagini tolte dal vero e che fungono da sfondo ai personaggi che parlano o rievocano. Il nesso con la realtà, più che suggerito, si trova così concretamente attuato nel dramma. Ecco come si esprime infatti l'autore sui propri intendimenti, nell'avvertenza e nell'appendice al dramma: «It must be stated clearly that the passages between the Commission and the two witnesses are verbatim breakdowns of what actually took place. The performed scenes are the author's attempt to recreate Oswald's domestic past» (p. 14). «The ghost of Oswald, the sadness of the man, his loneliness, the bitter frustrated rancour in his heart kept me moving away from all the data, the endless escalation of doubt... After some months, I realized I couldn't accept the fact that Oswald was the lone assassin, but at the same time all the violent psychopathic seeds in a man which make for an assassin appeared to be there in Lee Oswald. Still I feel this, and the play is an attempt to grasp the problem — there is a missing

fragment of authenticity about Oswald as an isolated man with a single purpose» (pp. 107-108). E ancora: «In this play I have made a sparse documentation with film to make the facts clear and simple. I have taken slabs of question and answer verbatim from the volumes of the Commission Report — the testimonies from the mother and the wife — and I have dramatized episodes which both women describe. I have not besmirched or played around with the stories Marina and Marguerite have told. In writing the dialogue I have tried to be faithful to the words of the women in their testimonies. So doing — with Oswald centered between his wife and his mother — I have tried to reproduce, without any bias against character or credibility, the man Lee Harvey Oswald. It is the silence of the man which compels me to do this» (pp. 111-112).

Benché diventi arduo, a questo punto, determinare quanto l'impiego di certe tecniche sia congeniale al teatro, tuttavia esso rappresenta un efficace correttivo nel caso di Hastings. Infatti, alla lettura del testo, si avverte la latente incapacità dell'autore di dare un'ampia e sapiente ricostruzione ambientale per altra via. Cosa di cui peraltro egli stesso si rende conto, perché deliberatamente evita una accurata analisi dell'elemento sociale di contorno per convergere la sua attenzione entro l'ambito delle pareti domestiche di casa Oswald. Qui il carattere intimo e familiare del dialogo, escludendo ovviamente la possibilità di qualsiasi riferimento reale, acquista anche un insospettato vigore. Entro questi limiti vanno probabilmente individuati i pregi della fatica di Hastings. Il personaggio di Marina Oswald riesce a concretarsi proprio nel corso delle beghe quotidiane tipiche di una situazione economica disastrosa cui il marito Lee non sa porre rimedio.

Niente di più usuale o scontato: e tuttavia è proprio lo squallore dei motivi da cui scaturiscono le liti che fa da contrappunto alla singolarità di questa donna; di fronte agli sfoghi di malumore, alle percosse, di cui sovente è fatta segno, miracolosamente non perde della sua dignità e non disarmava. A dispetto dell'ambiente, delle difficoltà economiche, tenta di inserirsi in una società che non è la sua. Il suo sforzo le darà ragione, perché trae origine da un bisogno forse elementare, ma sano e irriducibile, di risolvere la propria esistenza. Un'intesa con Lee le è impossibile; gradualmente diventa invece necessario per lei sventare i propositi irragionevoli quanto imprevedibili del marito, come quello di volerla rispedire in Russia. L'isolamento di Oswald procede nel frattempo inesorabilmente.

Vittima di un senso di frustrazione, la sua mania di fare, lungi dal concretarsi, diventa ossessiva. Ossessivo è pure il suo desiderio di comunicare che nella concitazione di certi momenti assume aspetti grotteschi. Una scena della loro vita domestica presenta Oswald che, nella foga di una delle tante invettive, si impiglia nei panni che Marina mette ad asciugare. I rapporti di Lee con la madre sono viceversa impostati su di un piano affatto diverso; un confronto diretto col figlio, oltre a non essere voluto, non è nemmeno possibile. La madre è talvolta ignorata, spesso deliberatamente esclusa dai motivi che occasionano le controversie tra i due coniugi (in più di qualche punto si suppone che il dialogo tra quest'ultimi abbia luogo in russo). Nella mente di Marguerite gli sfoghi violenti di Lee diventano facilmente riferibili ad una mancanza di intesa con la moglie; il suo concitato andirivieni è per lei da attribuirsi ai contatti con una associazione clandestina la cui natura e significato le risultano altrettanto oscuri. La trepida-

zione della donna per le sorti del figlio è dunque destinata a rimanere tale perché non si precisano le cause da cui è originata.

Se a questo punto non fosse nota per altra via la tragica svolta subita dai fatti, si sarebbe tentati di considerare il caso in maniera sostanzialmente non diversa da come si trova posto, e con tanta insistenza, nella letteratura e in particolare nel teatro contemporanei. Il caso cioè dell'uomo incapace di superare la barriera dell'incomunicabilità, di un disadattato che si sente condannato ad un logorio sterile proprio perché non è in grado di stabilire un rapporto, vero o ideale che sia, con la realtà che lo circonda. Arnold Wesker come John Osborne, ma notoriamente questi tra i giovani drammaturghi inglesi, ci hanno indicato il furore sordo e impotente dell'individuo di fronte ad una società che gli è tanto estranea quanto lo sono i presupposti su cui si fonda. In modo del tutto analogo appare il Lee Oswald di Hastings, preso da un'agitazione febbrile e senza possibilità di soluzione; e niente sembra cambiare nella sua vita, a parte il fatto che discute, protesta, si rinchiude a leggere libri, ritenta un ennesimo riavvicinamento alla moglie, ma finisce sempre per recriminare e inveire. La verbosità è connaturata in lui; è l'altra faccia della sua impotenza. Invece, inopinatamente, accade qualcosa che non solo lo coinvolge, ma è così potentemente e tragicamente reale da avere un diretto contraccolpo sulla vita di un intero paese. Si tratta dell'assassinio del presidente Kennedy: ed è questo l'evento grazie al quale il personaggio esce dall'ambito soggettivo per procurarsi un innesto nella realtà dei fatti.

Quantunque Hastings si guardi bene dal dire se o in quale misura Lee sia responsabile del crimine, l'assunto del suo lavoro è chiaro. Sia che il delitto rappre-

senti lo sforzo disperato del protagonista per sottrarsi alla morsa dell'inazione, sia che una mera concomitanza di fatti lo indichi come il probabile esecutore materiale, Lee ha chiuso l'anello che lo legherà per sempre alla vita e alla storia. L'interrogativo se mai il tradurre uno stato d'angoscia in un'azione gratuita prima ancora che criminosa risulti esaltante ad una mente alienata è sigillato qui dal silenzio di Oswald. L'aspetto inusitato del personaggio chiave è che con lui l'alienazione si è dischiusa il campo nuovo del pratico operare.

Nel caso di un'opera basata su di una documentazione precisa e circostanziata è naturale che il lettore (o spettatore) si senta sollecitato dalla curiosità per un fatto di cronaca a lui precedentemente noto dalla stampa e ora ripropostogli secondo la prospettiva personale di un autore. Il successo di *Lee Harvey Oswald* era in parte scontato perché esisteva un precedente a riguardo: *In Cold Blood* di Truman Capote. Il libro dello scrittore americano rappresenta una indagine minuziosa condotta su di uno sconcertante delitto, laddove il dramma di Hastings, operando un taglio sapiente sulla congerie di fatti emersi dal rapporto Warren, si articola secondo una formula assai lineare e di sicuro effetto drammatico. Si tratta, come si vede, di differenze formali che non escludono la stessa fondamentale aderenza ad avvenimenti realmente accaduti.

Un criterio affatto diverso sembra invece sottintendere *La pietà di novembre* di Franco Brusati presentato al Teatro Eliseo di Roma il 26 marzo 1966.<sup>1)</sup> L'autore italiano, anticipando di appena qualche mese la fatica di Hastings, si rifà

<sup>1)</sup> FRANCO BRUSATI, *La pietà di novembre*, in « Sipario », XXI, n. 241 (maggio 1966), pp. 100-120.

all'assassinio di Dallas, rendendo però di proposito anonimi ed imprecisi i dati capaci di circoscrivere l'episodio entro esatti limiti storici e geografici. È chiaro cioè l'intento di scindere il personaggio dalla sua realtà ambientale (nella premessa dell'opera è detto: « In caso di presentazione all'estero, questa commedia può essere adattata in modo da svolgersi nel paese stesso in cui la commedia è rappresentata »). Lee Oswald perde così i connotati del suo paese d'origine per diventare il giovane Luca di estrazione nostrana. Al ricordo di un'infanzia disagiata, si aggiunge per lui il rammarico nuovo di non essersi saputo affermare professionalmente.

Ciò spiega il suo recente ritorno al « natio borgo » dove la madre, tutta presa dagli impegni mondani di una piccola comunità provinciale, si sente poco disposta ad indagare le ragioni profonde del suo insuccesso. Altrettanto si dimostra il fratello Riccardo, il cui matrimonio suggerito da motivi di interesse rappresenta, agli occhi di Luca, l'implicita rinuncia a realizzare qualsiasi degna aspirazione. Un'offerta di aiuto, tanto spontanea quanto vana, gli viene da Orazio, ex amico ed ora compagno infedele della madre; gli sforzi di questi per fargli concludere un contratto con un editore si articolano tra espedienti e intralazzi tipici di una società ipocrita e che in definitiva ripugnano alla mente del giovane protagonista.

A condividere le incerte prospettive del suo avvenire rimane Anna, una dolce compagna, sinché la nascita di una figlia non acuisce in lei un istintivo bisogno di sicurezza e non pone viceversa Luca di fronte all'elementare incapacità di reperire i fondi per mandare avanti la famiglia. L'aiuto accettato di nascosto dal fratello è un colpo decisivo per il suo orgoglio e gli preclude ogni alternativa a par-

te quella di accettare i compromessi su cui si reggono le scialbe esistenze di quanti lo attorniano. Bisogna tuttavia attendere la fine prima che un accenno di Luca ad un progettato viaggio a Dallas, meta del presidente americano in visita nel Texas, ricollegli il giovane italiano alla figura realmente coinvolta nell'assassinio di Kennedy.

A questo punto va fatto notare che la trasposizione ambientale operata da Brusati non si riferisce a semplici varianti di ordine esteriore ma implica una più intima divergenza da altri lavori ugualmente impostati su un fatto di cronaca. Brusati — lo si è già visto — è a priori contrario ad una tecnica di indagine intesa, come quella di Truman Capote, a registrare la complessa sintomatologia di un delitto con la lucida obiettività di chi redige un referto clinico. Né d'altronde egli mostra di accettare, come fa Hastings, una progressiva semplificazione drammatica secondo cui individuare nel protagonista un mero caso di alienazione. È al contrario l'elemento di contorno su cui punta Brusati nell'intento di creare un gioco di contrasto. Orazio, la madre, il fratello Riccardo sono altrettante facce di un'identica desolante realtà che non conosce confini politici. Per questo il pubblico di qualsiasi paese non dovrebbe faticare a stabilire un diretto riscontro tra questi personaggi e i mali di una società da esso stesso rappresentata. Proiettata contro lo sfondo di un'umanità grigia e mediocre l'ansia di riscatto di Luca non ha quasi possibilità di vita e finisce col degenerare in un atto di disperazione di cui siamo tutti responsabili.

Se è così, e pare che non sia altrimenti, la caratterizzazione di Luca suscita la nostra simpatia umana ma non ha il rigore necessario per offrire una felice antitesi tra individuo e comunità. Luca ha infatti in retaggio parte dei vizi e debolezze che

egli condanna nella società da cui proviene: il rancore che prova verso essa scaturisce dall'indifferenza cui sono fatti segno i suoi sforzi per inserirvisi prima ancora che dal senso di frustrazione che si prova di fronte ad una mentalità ingiusta e conservatrice. Il suo odio non è tanto per la società in se stessa ma deriva piuttosto dal fatto che, così come essa è strutturata, costituisce un ostacolo alla sua ascesa personale. Insomma, sotto una lieve patina protestataria non è difficile vedere in lui un certo arrivismo che un innato orgoglio <sup>2)</sup> gli vieta di mettere a frutto. Il con-

<sup>2)</sup> C'è nel dramma un accenno specifico all'orgoglio di Luca che a distanza di anni si sentiva ferito perché gli avevano tolto la parte di Cesare in una commedia allestita per i giovani.

flitto tra società e singolo che in conclusione salda il protagonista alla necessità del suo gesto non ha, a mio avviso, il vigore e la chiarezza con cui termina il dramma di Hastings.

Si potrà obiettare che l'alienazione, evidente in Lee Oswald, confina il personaggio ai margini della nostra comprensione. Lee ha tuttavia lungamente atteso di colpire il male che lo perseguita e niente se non l'alienazione può fargli intravedere lo spettro della sua angoscia entro i contorni precisi di una sagoma umana. Il male, per un attimo, diventa un corpo vulnerabile: basterà soltanto che egli preme il grilletto.

*Bruno Volpe*

## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

- H. BERMEJO HURTADO y D. CVITANOVIC, *Danza general de la muerte*, Bahia Blanca, Cuadernos del Sur, 1966, pp. 58. Contiene il testo commentato de *La danza general de la muerte* con uno studio preliminare in quattro capitoletti: 1. Fonti ed estensione del tema. 2. Origine di « macabro ». 3. Danza e processioni. 4. La « Danza della Morte » in Spagna.
- JACKSON R. BRYER, *The Critical Reputation of F. S. Fitzgerald. A Bibliographical Study*. Hamden, Conn., Archon Books, 1967, pp. 434. Un prezioso repertorio bibliografico dei saggi, studi e recensioni sull'Autore, sia in inglese sia in altre lingue, con una valida introduzione e illuminanti commenti alle singole voci. Opera di grande importanza critica, anche perché sfata leggende e luoghi comuni sulla reputazione dello scrittore: in particolare risulta utilissima per chiarire l'ambito culturale e letterario in cui operò e di cui risentì Fitzgerald, le oscillazioni del gusto e la graduale rivalutazione cui fu sottoposta la sua reputazione critica. Indispensabile allo studioso di Fitzgerald.
- JOAQUÍN CASALDUERO, *Poema que se llama*, Málaga, 1967, pp. 158. Il cognome, che è tutto un paesaggio, dell'autore è ben noto agli studiosi di letteratura spagnola, specialmente ai cervantisti. Si rintraccia in questo libro di versi la lunga fedeltà a Cervantes? Paradossalmente, vi è più facile trovare il Cervantes anarchico, ironico, rassegnato di altri che il Cervantes architetto puntiglioso di Casaldüero. Questa poesia è espressione di momenti esistenziali, e si nutre più di paradossi che di metafore. A che assomiglia? (È brutto chiederselo, ma è giustificato. Tutto è nella storia.) Forse ai versi del coetaneo Dámaso Alonso, malgrado tutto? Comunque, la parola « poesia » è una parola logora. Diciamo che queste parole sono autentiche; che siano poesia o filosofia o diario poco importa: sono parole autentiche, e quindi valgono (più che le distinzioni ed ipotesi di certo Casaldüero critico: primo, secondo Barocco). Sono parole in cui del resto si intravede lo studioso e l'infaticabile viaggiatore: c'è una geografia, in questo libro, in cui coesistono attimo esistenziale e categoria storica, autenticità umana (« poesia ») e riflessione studiosa. Resterà il libro? La domanda ha un rapporto problematico con la domanda sull'autenticità del libro. Quanto di autentico muore, quanto di falso resiste? La falsità può essere il passaporto per la gloria, l'autenticità per l'oblio. Perché l'autore ha pubblicato questo libro, dal momento che dice: « Quisiera que mi palabra después de dicha desapareciera »? Non è contraddittorio? Ma può essere così autentico dirsi delle bugie; così vere possono essere le bugie. F. M.
- M. E. CLARO, *Algo sobre Virginia Woolf*, Santiago, El Espejo de Papel, 1967, pp. 99. Lo studio sulla scrittrice americana è articolato in cinque capitoli; nel primo si parla della vita, nel secondo di un romanzo del 1925: *Mrs. Dalloway*, nel terzo di un altro suo romanzo, considerato il più riuscito: *To the Lighthouse* (1927), nel quarto di *The Waves* (1931), e, nel quinto, l'autrice tratta del linguaggio e della struttura dei romanzi della Woolf.
- P. GIANNUZZI, *J. J. Rousseau e la chimica*, Bari, Adriatica Ed., 1967, pp. 286. Il libro si divide in tre parti: uno studio sulla storia della chimica dal Rinascimento a R. Boyle; la riproduzione de *Les Institutions Chimiques* di J. J. Rousseau secondo il manoscritto di Trélex; e, infine, una valutazione critica del manoscritto.
- In memoriam do Abade Henri Breuil*, Lisboa, Fac. de Letras, 1965, pp. 277. Si tratta di una miscellanea di studi in omaggio del prof. Breuil, insigne studioso di archeologia portoghese. Il tema comune a tutti gli articoli è l'arte preistorica sia del Portogallo sia di alcuni paesi africani (Tchad, Algeria, Marocco). I collaboratori sono studiosi portoghesi, francesi, sudamericani, polacchi, italiani, spagnoli. In tutto sono ventotto articoli.

- RICHARD D. LEHAN, *F. S. Fitzgerald and the Craft of Fiction*. Carbondale, Southern Illinois U. P., 1966, pp. 206. Nonostante il titolo, è più spesso uno studio delle fonti biografiche e letterarie: le prime non sempre conclusive, le seconde spesso elusive, determinate da semplici accenni dello scrittore stesso, tutt'altro che rivelatrici. Utile, come il libro di J. R. Bryer, per chiarire l'interesse giovanile di Fitzgerald per gli scrittori del naturalismo, e certe sue derivazioni o imitazioni.
- G. PAPULI, *Girolamo Balduino*, Bari, Lacaita Ed., 1967, pp. 312. Lo studio è diviso in cinque capitoli, nel primo dei quali si tratta del Balduino e dei suoi rapporti con i «logici» della Scuola di Padova del Rinascimento; negli altri quattro si redige uno studio dell'indagine condotta dal Balduino sulla natura, l'oggetto e la funzione della logica, sul metodo scientifico e i rapporti tra logica e scienza.
- ROBERT SKLAR, *F. S. Fitzgerald. The Last Laocoön*, New York, Oxford U. P., 1967, pp. 376. Trattazione che vuol essere accademica, ma che in realtà è spesso di tipo giornalistico. Utile per la ricchezza di informazione sui fatti esteriori alle opere, poco felice nelle analisi critiche; l'esame delle opere si riduce spesso alla ripetizione dell'intreccio, ed anche qui semplici accenni dello scrittore servono all'esplorazione, spesso inconcludente, di fonti estranee alla sua ispirazione.
- J. ZETTI y R. M. CASAMIQUELA, *Noticia sobre una breve expedición arqueológica a la zona de Lihuel Calel y observaciones complementarias*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1967, pp. 30. Contiene una relazione della spedizione archeologica, effettuata a Lihuel Calel nella Pampa argentina, con tutti i dati sul terreno e i ritrovamenti, ed alcune conclusioni generali.

**SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI  
DEGLI «ANNALI DI CA' FOSCARI»**

Per l'acquisto dei numeri precedenti rivolgersi all'Amministrazione, via Tadino 29, Milano.  
Ogni numero precedente, L. 3.500.

M. L. ARCANGELI MARENZI, <i>La parola di Max Jacob</i> . . . . .	pag. 9
P. BROCKMEIER, <i>La Storia della poesia e della retorica francese di Friedrich Bouterwek e la sua polemica contro i critici francesi del Settecento</i> . . . . .	» 21
U. CAMPAGNOLO, <i>L'innesto dell'esistenzialismo sul marxismo: Appunti di una lettura della <i>Question de méthode</i> di J. P. Sartre</i> . . . . .	» 41
O. HESTERMANN, <i>Der unbekante Brecht: Brecht als Erzähler</i> . . . . .	» 51
F. MEREGALLI, <i>Antonio Machado e Gregorio Marañón</i> . . . . .	» 59
L. MITTNER, <i>L'amicizia e l'amore nella letteratura tedesca del Settecento</i> . . . . .	» 79
C. ROMERO MUÑOZ, <i>Un cuento de Unamuno</i> . . . . .	» 109

RECENSIONI. — C. BAUDELAIRE, *Critique littéraire et musicale*, texte établi et présenté par C. Pichois (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 131 - R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 132 - M. GOTH, *Franz Kafka et les lettres françaises* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - A. ROBBEGRILLET, *Les Gommages, Le voyeur, La jalousie, Dans le labyrinthe* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 133 - J. SAREIL, *Anatole France et Voltaire* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 135 - VERCORS, *Sylva* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 136 - D. ALONSO, *Dos españoles del siglo de oro* (B. Cinti). Pag. 136 - M. CRIADO DEL VAL, *Teoría de Castilla la Nueva* (B. Cinti). Pag. 139 - C. A. CAPARROSO, *Dos ciclos de lirismo colombiano*: R. MAYA, *Los orígenes del modernismo en Colombia* (G. B. De Cesare). Pag. 146 - R. PINILLA, *Las ciegas hormigas* (M. T. Rossi). Pag. 149. Riassunto in italiano degli scritti pubblicati in lingua straniera . . . pag. 152

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1960, a cura di Teresa Maria Rossi - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 155 - Repertorio alfabetico. 157 - Indice dei soggetti. 197) . . . . . pag. 153

M. L. ARCANGELI MARENZI, <i>La parola</i> di Gérard de Nerval . . . . .	pag. 9
P. BROCKMEIER, La genesi del pensiero di Albert Camus . . . . .	» 27
E. CACCIA, Il linguaggio dei « Malavoglia » tra storia e poesia . . . . .	» 39
U. CAMPAGNOLO, La filosofia come... filosofia . . . . .	» 69
E. DEL COL, Il <i>nouveau roman</i> . . . . .	» 79
A. M. GALLINA, Juan Ramón Jiménez petrarchista . . . . .	» 101
M. NALLINO, Venezia in antichi scrittori arabi . . . . .	» 111
R. PIZZINATO, Il realismo lirico di Bunin . . . . .	» 121
S. POLACCO CECCHINEL, Il concetto di previsione nel pensiero di Benedetto Croce . . . . .	» 127
V. SOLA PINTO, William Blake, poet, painter and visionary . . . . .	» 137
A. URIBE ARCE, Panorama personal de la actual literatura en Chile . . . . .	» 155

*RECENSIONI.* — R. M. ALBERÈS, *Histoire du roman moderne* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 165 - A. BOSQUET, *Verbe et vertige* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 169 - G. POULET, *Les métamorphoses du cercle* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 172 - *Configuration critique de Albert Camus: Camus devant la critique anglo-saxonne* (W. Rupolo). Pag. 175 - J. GUILLÉN, *Lenguaje y poesía* (F. Merigalli). Pag. 177 - ANDERSON IMBERT-FLORIT, *Literatura hispano-americana* (F. Merigalli). Pag. 180 - J. MARTÍ, *Versos selección y notas de E. Florit* (G. Meo Zilio). Pag. 181 - E. DE NORA, *La novela española contemporánea* (C. Romero). Pag. 184 - *Anuário da Literatura brasileira 1960 e 1961* (T. M. Rossi). Pag. 203.

Riassunto in italiano degli scritti pubblicati in lingua straniera . . . . .	pag. 209
<i>Pubblicazioni ricevute</i> . . . . .	» 211

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1961, a cura di Teresa Maria Rossi - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 215 - Repertorio alfabetico. 217 - Indice dei soggetti. 249) . . . . .* pag. 213

E. ANAGNINE, Alcuni aspetti della civiltà italiana del Quattrocento	pag. 9
E. CACCIA, Le varianti de « La Locandiera » . . . . . »	21
U. CAMPAGNOLO, Cristianesimo e Umanesimo . . . . . »	33
S. CASTRO, Il tempo presente della letteratura brasiliana . . . . »	45
D. CAVAION, Note sul teatro di Čechov . . . . . »	57
B. CINTI, Erasmismo e idee letterarie in Cristóbal de Castillejo . »	65
F. COLETTI, Nascita del D'Annunzio francese - I « Sonnets cisalpins » . . . . . »	81
G. MASTRANGELO LATINI, Sul « Diccionario crítico etimológico » di Joan Corominas . . . . . »	97
C. A. NALLINO, Dell'utilità degli studi arabi . . . . . »	103
S. PEROSA, Stephen Crane fra naturalismo e impressionismo . . »	119

*RECENSIONI.* — C. J. WEBER, *Dearest Emmie. Th. Hardy's Letters to His First Wife*; C. J. WEBER, *Hardy's Love Poems* (B. Cellini). Pag. 145 - *Die französische Aufklärung im Spiegel der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*; Herausgegeben und eingeleitet von W. KRAUSS (P. Brockmeier). Pag. 147 - G. MAY, *Le dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 154 - P. H. SIMON, *Le domaine héroïque des lettres françaises (X-XIX siècles)* (B. Pieresca). Pag. 155 - J. BLOCH MICHEL, *Le présent de l'indicatif, essai sur le nouveau roman* (W. Rupolo). Pag. 158 - *Configuration critique d'Albert Camus: Camus devant la critique de langue allemande* (W. Rupolo). Pag. 160 - L. EMERY, *Joseph Malègue, romancier inactuel* (W. Rupolo). Pag. 161 - I. J. BARRERA, *Historia de la literatura ecuatoriana* (G. B. De Cesare). Pag. 163 - A. J. SARAIVA, *Para a história da cultura em Portugal* (F. Meregalli). Pag. 165.

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO* degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1962, a cura di Marina Astrologo - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 175 - Repertorio alfabetico. 177 - Indice dei soggetti. 241) . . . . . pag. 173

## 1965

M. L. ARCANGELI MARENZI, La parola di René Char . . . . .	pag. 9
B. CELLINI, La personalità di Shakespeare . . . . .	» 29
U. CAMPAGNOLO, Risposta marxista all'interrogativo sul senso della vita . . . . .	» 41
G. CROSATO ARNALDI, Il taccuino di viaggio di Afanasij Nikitin . . . . .	» 57
R. MAMOLI, Otto racconti inediti di William Faulkner . . . . .	» 65
F. MEREGALLI, Da Clarín a Unamuno . . . . .	» 77
S. MOLINARI, La « novità » di Jurij Kazakov . . . . .	» 87
S. PEROSA, Postilla all'inizio di « The Waste Land » . . . . .	» 99
B. PIERESCA, La nobiltà francese del primo Seicento vista da alcuni autori dell'epoca . . . . .	» 107
V. STRIKA, Due novelle di Maḥmūd Taymūr ( <i>Pia elemosina</i> , pag. 135 - <i>La figlia di Iside</i> , pag. 142) . . . . .	» 127

*RECENSIONI.* — C. GOLDONI, *Les Rustres, Théodore le grondeur* (E. Caccia). Pag. 149 - E. KUSHNER, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 152 - P. TEILHARD DE CHARDIN, *Genèse d'une pensée - Lettres 1914-19* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 155 - J. DUBOIS, *Romanciers français de l'Instantané au XIX<sup>e</sup> siècle* (W. Rupolo). Pag. 158 - J. RICHER, *Nerval, expérience et création* (M. L. Arcangeli Marenzi). Pag. 160 - C. HERNÁNDEZ DE MENDOZA, *Introducción a la Estilística* (G. B. de Cesare). Pag. 165 - W. BEINHAEUER, *El Español Coloquial* (T. M. Rossi). Pag. 167.

*Ricordo di Eugenio Anagnine* (G. Longo) . . . . . pag. 171

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1963, a cura di Marina Astrologo e Maria Camilla Bianchini - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 177. - Repertorio alfabetico. 179 - Indice dei soggetti. 231) . . . . . pag. 175*

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature di lingua spagnola pubblicati in Italia dal 1941 al 1959, a cura di Gabriella Milanese - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 239 - Repertorio alfabetico. 241 - Indice dei soggetti. 273) . . . . . pag. 237*

*SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari » . . . . . pag. 277*

## 1966

E. CARAMASCHI, Flaubert et l'actuel . . . . .	pag. 9
G. B. DE CESARE, Alfonso Reyes « Americanista » . . . . .	» 29
S. LEONE, Konstantin Michajlovič Fofanov, poeta . . . . .	» 49
L. P. MISHRA, Il concetto di religione e moralità nei primi romanzi hindi . . . . .	» 57
S. PEROSA, Riproposta dei « metafisici » . . . . .	» 65
M. PILLON, E. A. Boratynskij . . . . .	» 81
M. PINNA, Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers . . . . .	» 105
A. RIGHETTI, Le due versioni spenseriane della canzone CCCXXIII del Petrarca . . . . .	» 115
V. STRIKA, Problemi femminili attuali in commedie di Tawfiq Al-Ḥakīm . . . . .	» 123

*RECENSIONI.* — G. MACCHIA, *Il mito di Parigi. Saggi e motivi francesi* (B. Pierresca). Pag. 137 - N. WRIGHT, *American Novelists in Italy* (R. Mamoli). Pag. 140 - G. DE TORRE, *La difícil universalidad española* (B. Cinti). Pag. 143 - A. COUTINHO, *Introdução à literatura no Brasil* (S. Castro). Pag. 146.

*Ricordo di Benvenuto Cellini* (S. Baldi). Bibliografia di B. Cellini . . . pag. 149

*Pubblicazioni ricevute* . . . . . » 153

*REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1964, compilato, con il contributo del C.N.R., da Maria Camilla Bianchini - (Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate. 159 - Repertorio alfabetico. 161 - Indice dei soggetti. 225) . . . pag. 157*

*SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari » . . . » 233*

## 1967

E. BERNARDI, Max Frisch e il romanzo-diario . . . . .	pag. 7
E. CARAMASCHI, Balzac tra Romanticismo e Realismo . . . . .	» 41
S. CECCHINEL, L'uomo e il robot . . . . .	» 67
S. CRO, Jorge Luis Borges e Miguel de Unamuno . . . . .	» 81
R. GIUSTI, Orientamenti liberali del giornalismo lombardo-veneto intorno alla metà del XIX secolo . . . . .	» 91
S. MOLINARI, Per un'analisi stilistica della prosa di Anton Čechov: « Perepoloch » . . . . .	» 99
C. PONTEDERA, Poetica e poesia nell'« Apology for Poetry » di Sir Philip Sidney . . . . .	» 125

NOTE. — B. CINTI, *A proposito del « Centón epistolario »*. Pag. 149 - B. PIERESCA, *« Les caquets de l'accouchée » (1623)*. Pag. 152.

RECENSIONI. — T. DE AZCONA, *Isabel la Católica* (M. C. Bianchini). Pag. 157 - C. CONDE, *Once grandes poetisas américohispanas* (B. Cinti). Pag. 159 - R. PÉREZ DE AYALA, *Ante Azorín* (F. Meregalli). Pag. 161 - PH. SIDNEY, *Astrophil and Stella* (E. Paganelli). Pag. 162 - R. FASANARI, *Le riforme napoleoniche a Verona* (G. Paladini). Pag. 164 - F. RUFFINI, *La libertà religiosa. Storia dell'idea* (G. Paladini). Pag. 166 - E. CABALLERO CALDERÓN, *El buen salvaje*; J. TORBADO, *Las corrupciones*; J. MARSE, *Ultimas tardes con Teresa* (T. M. Rossi). Pag. 168.

Ricordo di Mario Marcazzan (M. SANSONE). Pag. 183 - Nota biografica di M. Marcazzan. Pag. 204 - Bibliografia di M. Marcazzan a cura di E. Caccia. Pag. 205.

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO degli scritti riguardanti le letterature straniere e comparate pubblicati in Italia nell'anno 1965, compilato, con il contributo del C.N.A., da Maria Camilla Bianchini - (*Elenco delle pubblicazioni periodiche consultate*. 213 - *Repertorio alfabetico*. 215 - *Indice dei soggetti*. 267) . . . pag. 211

SOMMARI dei numeri precedenti degli « Annali di Ca' Foscari » . . . » 273

**EDIZIONI MURSIA**

**ESTRATTO DAL CATALOGO**

## BIBLIOTECA DI CLASSICI STRANIERI

*Volume in 16° (13 × 20) stampati su carta vergata fabbricata appositamente, rilegati alla bodoniana, con impressioni in oro e sopraccoperta.*

Questa collana si propone di realizzare qualcosa di nuovo e di utile in un campo già ampiamente sfruttato. Ogni letteratura costituisce una sezione, diretta da un docente di chiara fama; la scelta dei collaboratori è fatta in modo da integrare le più varie esigenze non solo nel campo dell'insegnamento ma anche in quello della cultura extra-scolastica.

La lettura è agevolata da un accurato commento linguistico; in più un'informatissima bibliografia offre i mezzi per estendere la conoscenza dell'autore e della sua opera.

★ *I testi contrassegnati dall'asterisco sono di nostra esclusiva per l'Italia.*

### SEZIONE INGLESE E AMERICANA

Diretta da Elio Chinol

G. CHAUCER

*Troilus and Criseyde*

A cura di A. GUIDI.

J. CONRAD

*Typhoon*

A cura di U. MURSA.

J. CONRAD

*The Sisters*

A cura di U. MURSA.

CH. DICKENS

*Sketches by Boz*

A cura di F. ROTA.

E. DICKINSON

*Selected Poems and Letters*

A cura di E. ZOLLA.

T. S. ELIOT

*Murder in the Cathedral*

A cura di S. ROSATI.

W. FAULKNER

*Ambuscade - Spotted Horses*

A cura di N. D'AGOSTINO.

TH. HARDY

*Life's Little Ironies*

A cura di R. LO SCHIAVO.

★ W. IRVING

*Sketches and Tales*

A cura di S. PEROSA.

J. KEATS

*Selected Poems*

A cura di A. GUIDI.

★ R. KIPLING

*Just So Stories*

A cura di P. DE LOGU.

CH. LAMB

*Essays of Elia*

A cura di M. PRAZ.

A. POPE

*The Rape of the Lock*

A cura di G. PELLEGRINI.

R. B. SHERIDAN

*The School for Scandal*

A cura di P. DE LOGU.

W. SHAKESPEARE

*Hamlet*

A cura di A. GUIDI.

W. SHAKESPEARE

*Julius Caesar*

A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Macbeth*  
A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Romeo and Juliet*  
A cura di C. FOLIGNO.

W. SHAKESPEARE  
*Sonnets*  
A cura di B. CELLINI.

R. STEELE-J. ADDISON  
*Essays*  
A cura di E. CHINOL.

R. L. STEVENSON  
*The Pavilion on the Links*  
A cura di S. ROSSI.

R. L. STEVENSON  
*The Strange Case of Dr. Jekyll  
and Mr. Hyde*  
A cura di S. ROSSI.

A. TENNYSON  
*Selected Poems*  
A cura di M. PAGNINI.

M. TWAIN  
*Short Stories, a Selection*  
A cura di C. GORLIER.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:

★ Fitzgerald, Hawthorne, Shake-  
speare, Shelley, Sterne e ★ Wells.

---

SEZIONE TEDESCA

Diretta da Ladislao Mittner

★ B. BRECHT  
*Die Ausnahme und die Regel*  
*Das Verhör des Lukullus*  
A cura di P. CORAZZA.

C. BRENTANO  
*Aus des Dichters Märchen*  
A cura di B. TECCHI.

W. GOETHE  
*Egmont*  
A cura di E. BURICH.

F. GRILLPARZER  
*Medea*  
A cura di L. VINCENTI.

★ F. KAFKA  
*Skizzen, Parabeln, Aphorismen*  
A cura di G. BAIONI.

G. LESSING  
*Nathan der Weise*  
A cura di C. CASES.

C. F. MEYER  
*Die Versuchung des Pescara*  
A cura di G. V. AMORETTI.

★ R. M. RILKE  
*Ausgewählte Gedichte*  
A cura di L. MITTNER.

★ C. VON LE FORT  
*Gelöschte Kerzen*  
A cura di D. BURICH VALENTI.

★ E. WIECHERT  
*Hirtennovelle*  
A cura di E. POCAR.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:

Heine e ★ Kesten.

---

SEZIONE FRANCESE

Diretta da Giovanni Macchia

G. FLAUBERT  
*Trois contes*  
A cura di C. CORDIÉ.

A. R. LESAGE  
*Turcaret*  
A cura di M. SPAZIANI.

MOLIÈRE  
*Le Tartuffe*  
A cura di F. PETRALIA.

J. RACINE  
*Bérénice*  
A cura di L. DE NARDIS.

STENDHAL  
*Historiettes romaines*  
A cura di M. COLESANTI.

STENDHAL  
*Les Cenci* ed altre  
*Historiettes romaines*  
A cura di M. COLESANTI.

★ VERCORS  
*Le silence de la mer*  
*La marche à l'étoile*  
A cura di F. PETRALIA.  
IN PREPARAZIONE OPERE DI:  
★ Camus e Maupassant.

## SEZIONE SPAGNOLA

Diretta da Franco Meregalli

---

F. LOPE DE VEGA  
*El caballero de Olmedo*  
A cura di G. MANCINI.  
T. DE MOLINA  
*La prudencia en la mujer*  
A cura di C. SAMONÀ.

\* \* \*  
*Romances Viejos*  
A cura di F. MEREGALLI.

P. NERUDA  
*Antologia poética*  
A cura di G. BELLINI.

IN PREPARAZIONE OPERE DI:  
Cervantes, Feijoo,  
★ Garcia Lorca.

## SEZIONE RUSSA

Diretta da Eridano Bazzarelli

---

F. TJUTĚV  
*Stichotvorenija*  
A cura di E. BAZZARELLI.

## CIVILTÀ LETTERARIA DEL NOVECENTO

È una collana che intende individuare, discutere e documentare le figure, i problemi e i movimenti ideologici più vivi della letteratura del nostro secolo. Alla sezione italiana, diretta da Giovanni Getto, si affiancano, con gli stessi criteri, le *sezioni straniere*, dedicate alle principali letterature, nell'intento di indagare e chiarire una situazione culturale sempre più tesa a fattivi contatti internazionali, in un sistema di scambi e di relazioni di sempre più vasta portata.

### SEZIONE FRANCESE

Diretta da Franco Simone

---

ALBERT MAQUET  
*Albert Camus*

### SEZIONE INGLESE E AMERICANA

Diretta da Giorgio Melchiori

---

RUGGERO BIANCHI  
*La poetica dell'imagismo*

RENATO OLIVA  
*Samuel Beckett: prima del silenzio*

RUGGERO BIANCHI  
*La parola e l'immagine*

SERGIO PEROSA  
*Le vie della narrativa americana*

FRANCESCO BINNI  
*Saggio su Auden*

PAOLA ROSA-CLOT  
*L'angoscia di Mark Twain*

MARY CORSANI  
*D.H. Lawrence e l'Italia*

GIUSEPPE SERTOLI  
*Lawrence Durrell*

### SEZIONE GERMANICA

Diretta da Ladislao Mittner

---

SERGIO LUPI  
*Tre saggi su Brecht*

MARCEL REICH-RANICKI  
*Scrittori delle due Germanie*

### SEZIONE RUSSA

Diretta da Eridano Bazzarelli

---

ERIDANO BAZZARELLI  
*La poesia di Innokentij Annenskij*

ERIDANO BAZZARELLI  
*Aleksandr Blok*

### SEZIONE IBERICA E IBERICO-AMERICANA

Diretta da Franco Meregalli

---

DARIO PUCCINI  
*Miguel Hernández. Vita e poesia*

## BIBLIOTECA EUROPEA DI CULTURA

diretta da Luciano Anceschi, Giovanni Getto e Franco Simone

Questa nuova collana è stata ideata e realizzata col preciso scopo, già dichiarato nel titolo stesso, di costituire un indispensabile, valido e attuale patrimonio culturale non più su scala italiana, ma su scala europea e internazionale. A tal fine nella collana verranno accolti gli autori più rappresentativi della cultura contemporanea mondiale nei suoi vari settori e indirizzi e senza pregiudiziali ideologiche.

THEOPHIL SPOERRI  
*Introduzione alla Divina*

*Commedia*

HANS E. HOLTHUSEN

*Situazioni della poesia*

GIOVANNI GETTO

*Immagini e problemi di letteratura italiana*

JAMES O. URMSON  
*L'analisi filosofica*

LEONELLO VINCENTI  
*Nuovi saggi di letteratura tedesca*

F. R. LEAVIS

*La grande tradizione*

FRANCO SIMONE

*Umanesimo, Rinascimento,  
Barocco in Francia*

VIRGILIO TITONE

*La storiografia dell'Illuminismo in Italia*

## I GRANDI SCRITTORI DI OGNI PAESE SERIE IBERICA

La nostra Casa Editrice è particolarmente lieta di offrire al lettore, per la prima volta in Italia, l'opera di Cervantes nella sua *integralità*, in una nuova e moderna traduzione e con un esaurientissimo apparato critico-esplicativo. L'iniziativa, realizzata da uno staff di eminenti e agguerriti filologi, è diretta da uno dei più noti ispanisti italiani.

MIGUEL DE CERVANTES Y SAAVEDRA

*TUTTE LE OPERE*

A cura di FRANCO MEREGALLI.

Traduzioni di B. Cinti, G. De Cesare, L. Falzone, P. Marchi, A. Mariutti De Sanchez Rivero, G. Milanese, C. Romero Muñoz, T. M. Rossi, G. Stiffoni.

*Vol. I*   ★ *Don Chisciotte della Mancia - Opere varie*  
Don Chisciotte della Mancia - Tutto il teatro (Commedie - Intermezzi) - Viaggio del Parnaso - Poesie.

*In preparazione*

*Vol. II*   ★ *Romanzi e novelle*  
Le traversie di Persile e Sigismonda - La Galatea - Novelle esemplari.

Finito di stampare  
nel 1969  
per conto di U. Mursia & C.  
da « La Varesina Grafica »  
Azzate (Varese)